

LUIS CANDAUDAP
CABALLO Y AMETRALLADORA

MARZO / ABRIL 2023

LUIS CANDAUDAP
CABALLO Y AMETRALLADORA

MARZO / ABRIL 2023



JUAN MANUEL LUMBRERAS
G A L E R I A D E A R T E

HENAO, 3 · 48009 BILBAO · TEL. 94 424 45 45
galeria@galerialumbreras.com · www.galerialumbreras.com

Para Ana, por su apoyo incondicional.

Para Maite, por su paciencia.

EL PINTOR ES UN CABALLO

Luis Candaudap

Caballo y ametralladora se compaginan en un imposible, como Aquiles y la tortuga. Sólo que, a diferencia de Aquiles, la bala no concede la mínima ventaja de salida al caballo. Aun así, ambas trayectorias se esperan, se necesitan en su desfase tanto como se excluyen en su finalidad. La neutralidad repetitiva de la ametralladora y la impetuosidad deseosa del caballo son, por ello, algo más que metáforas de lo técnico y de lo corporal. La imagen del pintor como caballo es indisociable del galope de la vida y, aunque a estas alturas, todo lo romántico se ha suicidado, no acabamos de deshacernos del cuerpo. Definitivamente que el deseo se revuelva cada vez que se lo acorrala no indica más que su necesaria soledad, aun permaneciendo en el centro de la escena.

Como ese Mazeppa pintado por Delacroix en la segunda década del XIX, donde la columna vertebral del príncipe se funde con la del animal, sellando para ambos un mismo destino.

LA MASA DE LA PINTURA Y LA PINTURA DE LA MASA

Luis Candaudap

Llega un momento en el que, para el pintor, la pintura sólo es una masa. En realidad, esto supone un desencanto, pues sólo se percibe como materia extendida, licuada, deformada, apretada, raspada, frotada, chorreada, lanzada, estirada, difuminada, empastada, etc. Si seguimos a Lacan, la tarea de ir a conseguir los colores *allí donde deben de encontrarse, es decir, en la mierda*, nos recuerda que es precisamente la mierda el primer medio de expresión de los humanos.

Ciertamente, el impulso del pintor es dar de comer al ojo; ahora bien, dicho impulso pasa por *elevantar* esa masa como consecuencia de la aparición de un sentido dictado por *aquello* del arte. Recalar en la materia que hace la imagen, sea esta cual sea, supone en el actuante cierto escepticismo respecto a ella. Ese retardo en ir directamente a la imagen, escatología aparte, puede que, en ocasiones, funcione como un revulsivo, consecuencia de una reacción frente a determinadas épocas, o -siguiendo con Lacan-, así como el niño muestra sus heces, la pintura sería parte de *la ofrenda* que brinda el pintor a su entorno. La masa de la pintura ni siquiera es por ello el color liso monocromo, del que se ha dicho que es la forma más simple de estructura formal. Ni siquiera es un aplat, como decía Braque acerca de los colores planos; en todo caso, tal vez su padre, que era pintor de brocha gorda, podía entender eso de la masa de la pintura, porque, precisamente, concebía la pintura como masa, al menos en su aplicación útil. Así, más o menos, lo veía también Azorín cuando se preguntaba aquello de *¿Qué tiene que ver el arte de la pintura con un hombre que come un currusco de pan sentado en un banco?*; y al rato se ponía a hablar de pintar una habitación, unas paredes y un techo. La pintura es una masa -dicho como aquello de que no hay Dios sin diablo-, pues toda pintura de pincel fino es tal, porque existe la pintura de brocha gorda. Es decir, que eliminar u ocultar la gordura ciega y untuosa de la brocha es, tal vez, eliminar buena parte de lo real del asunto; y ya se sabe que *lo real es sólo la base, pero es la base, como dijo el poeta*.

Todo esto para decir que, a estas alturas, siento que tanto la pintura de brocha gorda como la de pincel fino se me empiezan a juntar; que esa mezcla -ese mejunje-, se me espesa. *Albañilería* de la pintura y *construcción* de la imagen, se me enfan-gan. Y es que la pelea por situar algo de valor en los llamados elementos plásticos resbala constantemente ante el auge de la graciosa y rampante banalidad que disfrutamos, y con la que indefectiblemente hemos de contar.

Lo banal, como lo común, es del orden de las cosas sin importancia, es decir de la bagatela. Ahora bien, si hacemos caso a Baroja, quien dejó dicho que *una bagatela puede ser trascendental, y una cosa trascendental puede ser baladí*, tendríamos que considerar el ejercicio creativo como algo paradójico.

De ahí que el que la banalidad no importe trae al arte -que tampoco importa-, de cabeza. La diferencia quizás radique en que la banalidad es constantemente dirigida por los estereotipos -lo cual la hace ser plenamente interesada-, mientras que, según algunos, el arte podría suscitar únicamente interés (lo de su posterior uso es ya otro cantar).

Esta manipulación de lo banal es la que lo encamina hacia la denuncia o hacia la complacencia, más que hacia la celebración. Puede así trastocar el peso material de la imagen, enredándose con el mundo kitsch de las texturas o eliminar toda diferencia creativa, apoyándose en la repetición insípida y maquinaica del llamado arte fractal, por ejemplo. No obstante, bajo el hacer creativo, la masa de la pintura se alejaría tanto de la insulsa Gestalt fractalizada, como de remitir únicamente a las texturas del cuadro. Sería algo más que una mera materia en espera de tratamiento, o que una mínima adecuación expresiva ligada al puro automatismo. De hecho, ese algo más es lo que hace que la masa pictórica traicione la indiferencia de su ser masa. A mi modo de ver, eso significa fracasar el hecho de ser un medio hacia un fin, que es como se ha solidado definir la esencia de lo técnico. Si nos preguntamos, pues, qué relación hay entre la masa de la pintura y lo banal, podríamos decir que, posiblemente, la misma que entre el arte y el interés, aunque de sesgo invertido. Creo que ha sido Warhol uno de los que mejor entendió el hecho de que ambas parejas se necesiten. Otra cosa es que anulen sus distancias y se confundan; eso sería volver al barrizal de partida. Por esa razón, el que la masa de la pintura implique a la pintura como masa se convierte en el quid de la cuestión. En cierta

manera, tanto los llamados informalismos como ciertos expresionismos serían pioneros en habitar esa zona fronteriza entre masa y significación.

La pintura como masa, acción untuosa de la pincelada a partir de fondos espesos, correcciones a plena pasta etc. parece ser que se inicia a partir de Tiziano, para algunos el pintor de las carnaciones. Estos acentos de lo palpable en el pintar que se dan con Tiziano contrastan con la pintura *ultraterrenal* de un Miguel Ángel, por ejemplo. Aunque puede que la idea de esa luminiscencia cromática del cambio tonal, que algunos han llamado *cangiantismo* y que generalmente sucede cuando Miguel Ángel pinta los ropajes, sea un eco de las metamorfosis de color que sufre la carne al pudrirse. De cualquier manera, mi impresión es que Miguel Ángel no es un pintor de espesores, salvo cuando aplica sus bases preparatorias para los frescos de la Sixtina. Se diría por ello que Miguel Ángel colorea la materia más que propiamente la pinta, -un poco al dictado propio de la época, en la que se aplicaban capas superpuestas de veladuras de color-.

Con todo lo dicho sucede, por tanto, que, paulatinamente, en el acto de pintar, la masa de la pintura se transmuta -más allá de lo que se llaman *bases preparadas*-, en pintura de la masa; es decir, en aquella cuyo sentido formal toma a la masa como valor. En la actualidad, y atravesando las aportaciones expresionistas, creo Gerhard Richter sigue siendo todavía el gran ejemplo de esto, dado que supone el logro de generar el parecido desde lo informe -sin olvidar que lo informe es parte del parecido-, pues todo depende de la convención que sustente la acción física del pintar. Creo que la práctica de este pintor ha supuesto algo más que una conceptualización de la pintura, al señalar con precisión el difícil equilibrio entre acción y pensamiento plástico.

Con todo, para la creación pictórica -y aunque pueda encontrar en el mundo de lo útil su doma y aplicación-, la masa de la pintura se asemeja más a un activo durmiente susceptible de ser zarandeado y despertado por la aparición de una sorpresa. Un poco como cuando Gombrowicz, en un paseo por el campo, se encuentra de repente con una vaca que le mira y comenta que *su humanidad se ve sorprendida por la bovinidad de la vaca*. En la pintura, estas cuestiones pueden llevar la obra a un conflicto inesperado, e incluso a su demolición.

En parte, es por algo de esto que se suele interpretar el hecho de llevar las inercialidades de lo banal al juego creativo como una acción que convierte el procedimiento en un campo de relaciones formales, pero fuera de su lógica de aplicación. Ello exige una técnica peculiar al actuante, la cual, aun partiendo de su mismidad, posiblemente le resulte desconocida.

De todas maneras, en un tiempo en que lo literal y lo programático abundan, las sorpresas, y las sorpresas técnicas en las que el trazo suele ser protagonista, son cada vez más escasas. El predominio de lo discursivo no es ajeno a este hecho, algo lógico, por otra parte, pues somos habitantes de la escritura; por lo tanto, leemos lo que vemos tanto como escribimos lo que oímos. Por eso, se puede afirmar que un cuadro es siempre dos cosas: la superficie donde se inscriben las formas y la superficie donde se inscriben las palabras que las rodean. En esta posición se encuentra todo el que pinta, y en su decisión de hacer borrón y cuenta nueva con lo anterior, viven las palabras que le tocan, las que elige por descarte y por intenciones, añadiendo la traducción más o menos confusa de todo ello a registros pictóricos.

En mi práctica, tiendo, generalmente, a conformar las obras bajo un aspecto pulido. Aunque, en el fondo, creo que, paradójicamente, eso es algo que esconde una atracción hacia las situaciones iniciales del proceso, aquellas donde las marcas son el signo importante de acotación. La marca como pintura proyecta signos probables de medida en el soporte, abriendo campos variables a la imagen que será o que podría ser. De Rembrandt a Bacon o Joan Mitchell, las marcas se pueden percibir como ese tanteo gráfico previo a la colocación de la materia, aunque en muchos artistas modernos la marca ha derivado a ser algo de importancia capital, constituyente de la propia obra. De todas formas, lo que me interesa en el asunto de las marcas es algo así como el comienzo del campo de elucubración físico y mental de la obra, allí donde la vaca de Gombrowicz se empieza a alejar, pero todavía no deja de estar. Para mí, esta es la situación ritual más directa, la cual suelo exagerar con una señalética similar a un encuadre fotográfico en los perímetros de la obra. El aviso de las marcas en el soporte anuncia también el enfrentamiento fondo-figura. Retroalimentar la tensión entre estos términos tiene que ver, a su vez, con el encuentro de aspectos del mundo que me rodea. Se producen aquí situaciones de intensidad y confusión que, en mi caso, conllevan una densificación de la estructura formal.

Tal vez lo más importante de todo este operativo idiosincrásico esté en la *entonación* o en cierto temblor en la práctica que trata de armar una especie de marco aparente para ocultar la inabarcabilidad de la imagen.

En los trabajos que ahora presento, siento que la pintura nunca me ha resultado tan terapéutica y que, tal vez, nunca he utilizado como ahora mis emociones con temas y contenidos de modo tan desprejuiciado; puede que porque ya estos dos términos: temas y contenidos, hayan llegado a ser la misma cosa. Pese a todo, asuntos como el trazo, la corrección constante de las obras, o lo que, más allá de las marcas, llamo *momento vital* -en tanto respuesta a esa llamada personal y concreta que señala y abre el problema formal en el soporte-, han sido abordajes que me han interesado, y que aún siguen haciéndolo, aunque, tal vez, estén tomando un sesgo diferente.

El trazo abarca en su hacerse todo el territorio del gesto, la pura *haecceidad* del acto de pintar (por decirlo de alguna manera, el hecho singular de que un acto sea ese y no otro, y que, como tal, suponga el recuento de las fuerzas en juego). El gesto -que a decir de Agamben es lo que asume y soporta-, siempre me ha recordado al *asume* y *abstente* de los estoicos, acciones ambas de difícil cumplimiento; las cuales, en cualquier caso, señalan la zona de pactos y contra-pactos corporales con respecto a la imagen que hacemos y deshacemos, o lo que, en definitiva, somos o vamos siendo. En cuanto a la constante corrección que sufren las obras, es algo que remite a la citada tensión fondo-figura. Ahí, no oculto que el que organiza el avance es el deseo. Tachar, desviar o eliminar partes de la obra en curso es, en realidad, un velado acto de iconoclasia, pues cuando la imagen pide ser desfigurada, se está entrando en un terreno que llamaría sacrificial, el cual creo que esconde el goce de la renovación por la destrucción; puro orgasmo, que dirían algunos.

Tapar, tachar, sepultar y emparedar en vivo imágenes que a veces parecen gritar -aunque lo que gritan es su no-acabar-, su reproducirse y metamorfosearse al igual que las gotas de sangre de la Gorgona, las cuales no hacen más que generar imágenes sin fin. Denegado el origen y constantemente diferido su final, la imagen pictórica no dice otra cosa que la pintura intrínsecamente es en su tránsito o en tanto hacerse, pues considero que, en cierta manera, la imagen no es sino una

pasajera de la pintura. La pura analogía de lo pictórico, el pacto entre su ser experimental y su ser experiencial, sucede, precisamente, ahí; en la manipulación y el compendio entre la ceguera de la masa y la *videncia* de la imagen.

Como un arte de birlibirloque parecería, entonces, que sólo la masa de la pintura puede *restaurar la pintura que aún está sin pintar*. ¿Sustracción, paradoja, acertijo...? No es tanto que la pintura esté deteriorada antes de nacer y espere los cuidados de los humanos, sino que, más bien, es por los desvelos que los humanos prodigan, que la pintura reclama ser restaurada, puesta en el lugar de la presencia, alejarse del simulacro, del espejo o de la muerte.

Poner a la pintura en el lugar de la presencia no es, por tanto, restaurar la completitud de la imagen como evocar la imagen que nos falta; hacer aparecer en ella el signo de la ausencia que nos constituye. Pero para ello, la pintura solicita también al amor, pues, como decía Foucault: ..., *en el amor, el cuerpo está aquí*.

L.C. Enero de 2023.

EXPOSICIÓN



EUROPA (AFTER REMBRANDT)
2016
Óleo s/ lino
150 x 200 cm



CABALLO Y AMETRALLADORA I
2023
Mixta s/ papel
52 x 85 cm

TIRADOR
2021
Mixta s/ papel
29,5 x 21 cm





ASTA SU ABUELO
2022
Mixta s/ papel
21 x 13,5 cm



ARMAS DEL REY RICARDO
2019
Mixta s/ papel
29,5 x 21 cm



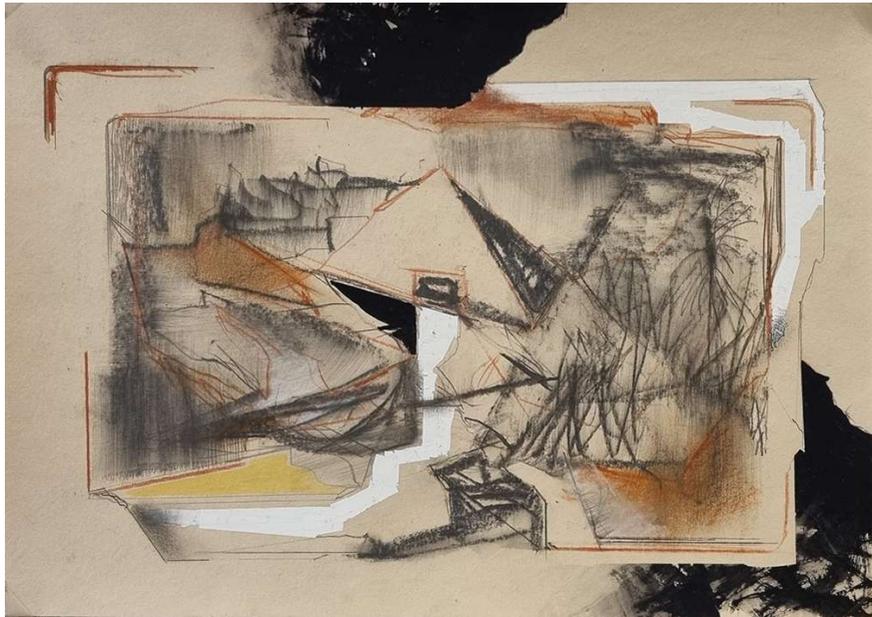
EL JÓVEN STALIN
2021-22
Mixta s/ papel
70 x 100 cm

CABALLO Y AMETRALLADORA II
2022-23
Mixta s/ papel
50 x 40 cm

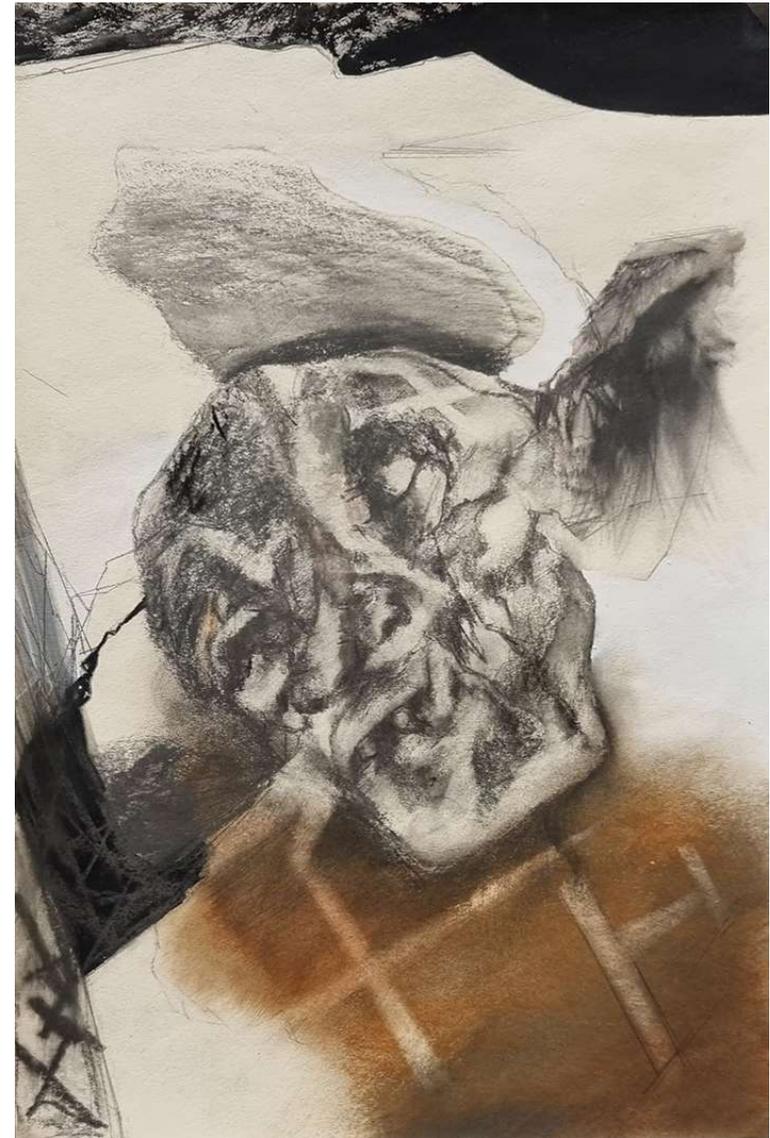




CLOVER (EL JÓVEN STALIN)
2022
Mixta s/ papel
29,5 x 42 cm

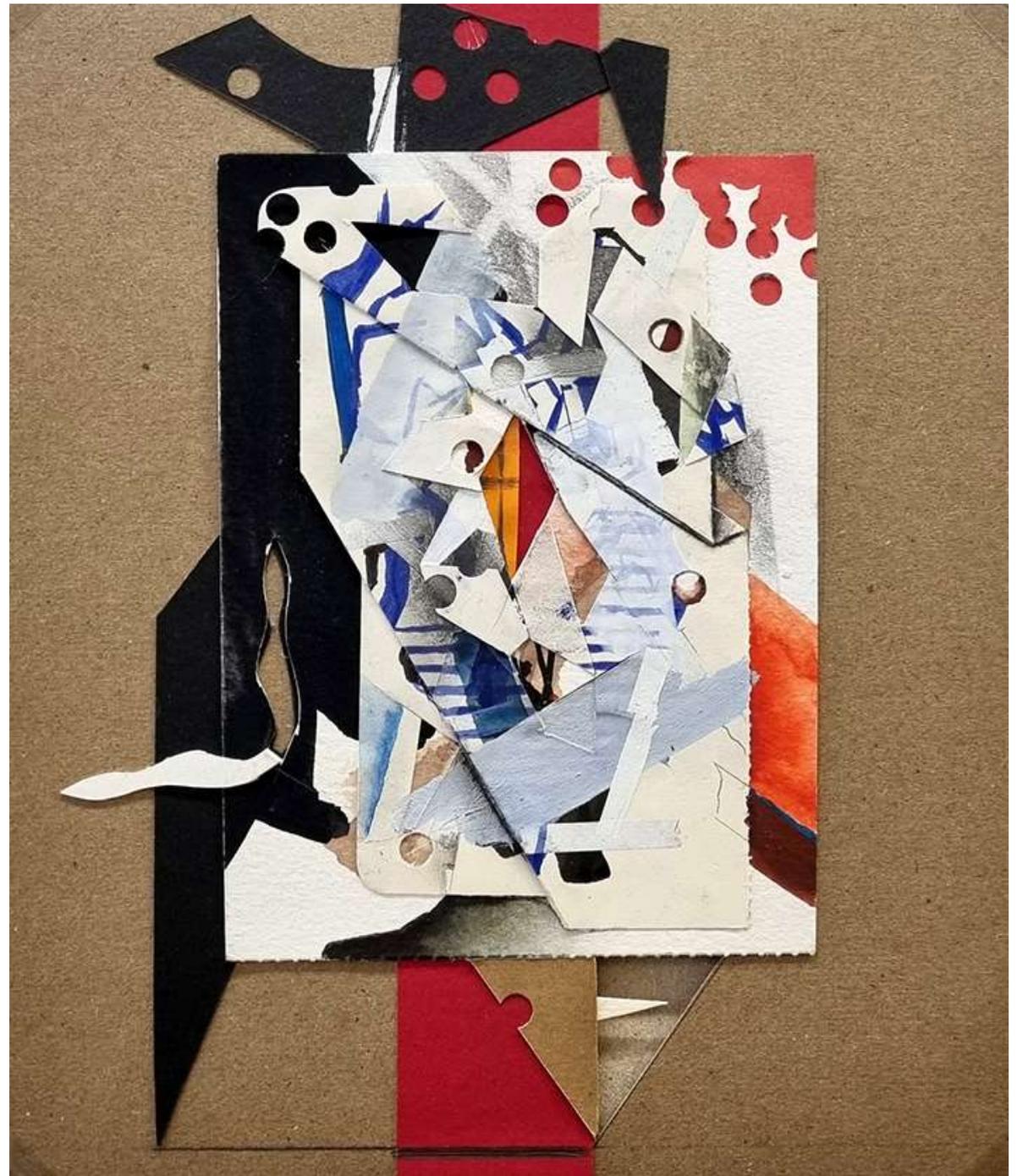


DONDE HABITE EL OLVIDO
2022
Mixta s/ papel
21 x 29,5 cm

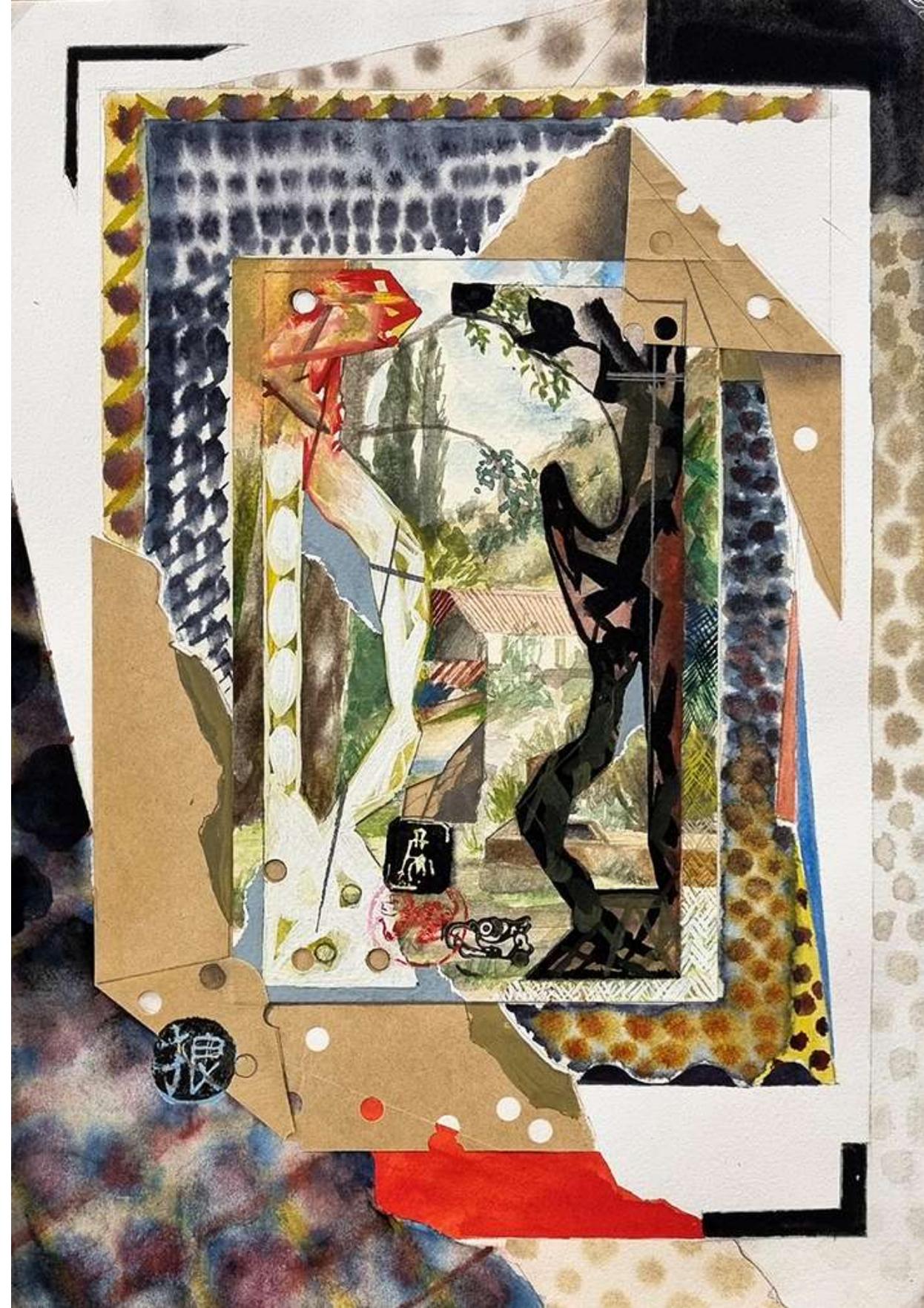


LAS RESUELTAS
2022
Mixta s/ papel
37 x 24,5 cm

EL ÁNGEL CAÍDO ARMADO
HASTA LOS DIENTES
2022
Mixta s/ papel
21 x 17,5 cm



SANTOS PEDRO Y PABLO II
2021
Mixta s/ papel
32 x 24 cm





CABALLO HERIDO
2014-22
Acuarela s/ papel
12 x 20 cm



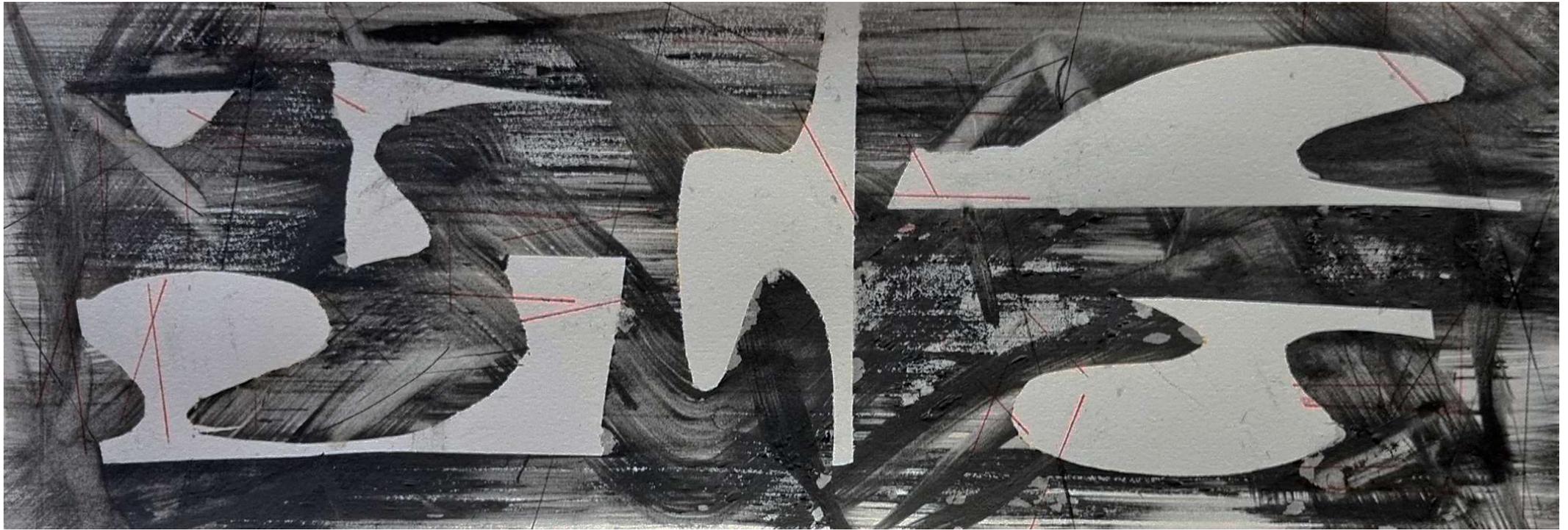
FIGURA ROJA
2016
Acuarela s/ papel
20 x 25 cm



PAJAROS SOBRE EL MAR DE CHINA
2020
Mixta s/ papel
29,5 x 21 cm



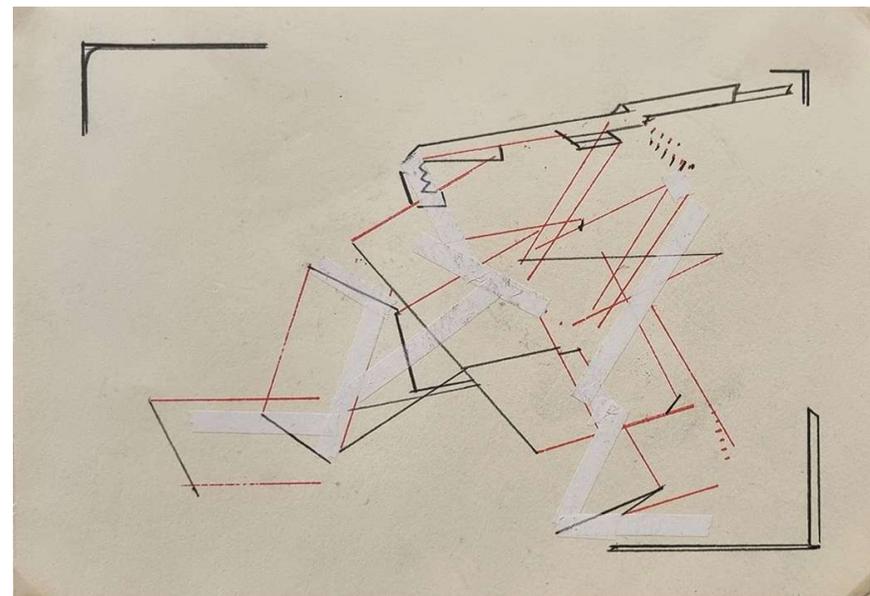
SANTO CRISTO DE LEPANTO
2018
Mixta s/ papel
18 x 12 cm



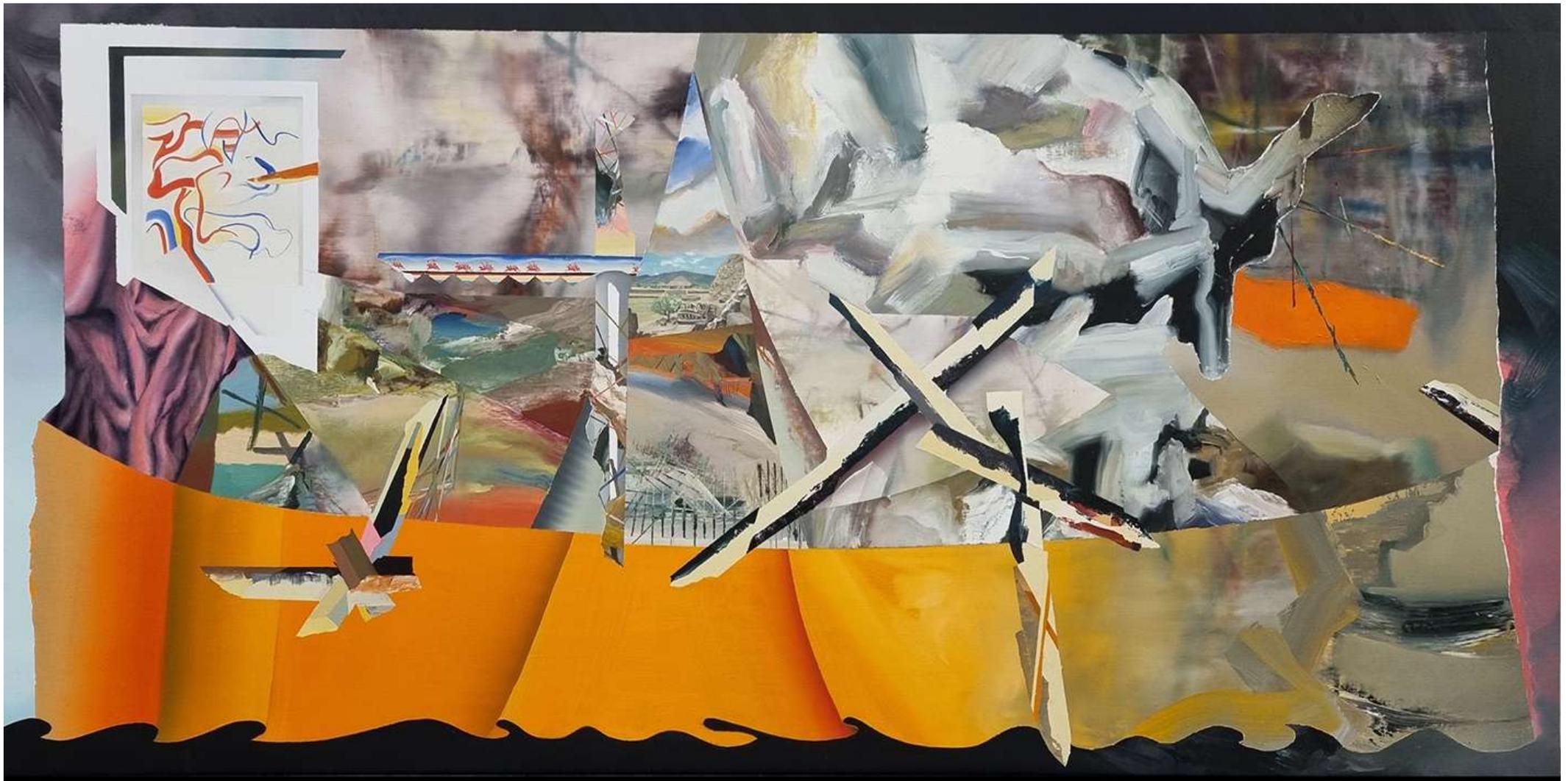
TYPOS
2021-22
Mixta s/ papel
13 x 38 cm



RETRATO DE ANTONIN ARTAUD
1993
Mixta s/ papel
21 x 29,5 cm



AMETRALLADORA I
2021
Mixta s/ papel
14 x 20,5 cm

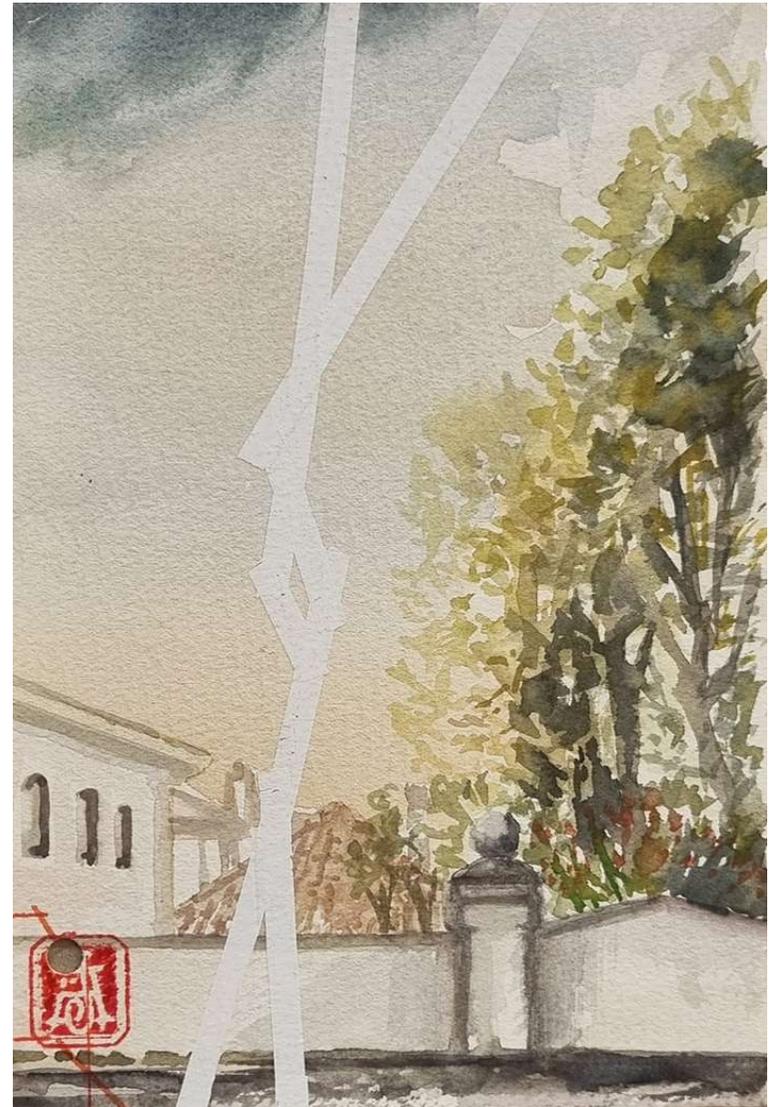


AMETSETAN LARANJA KOLOREAN
2020-22
Óleo s/ lino
100 x 200 cm

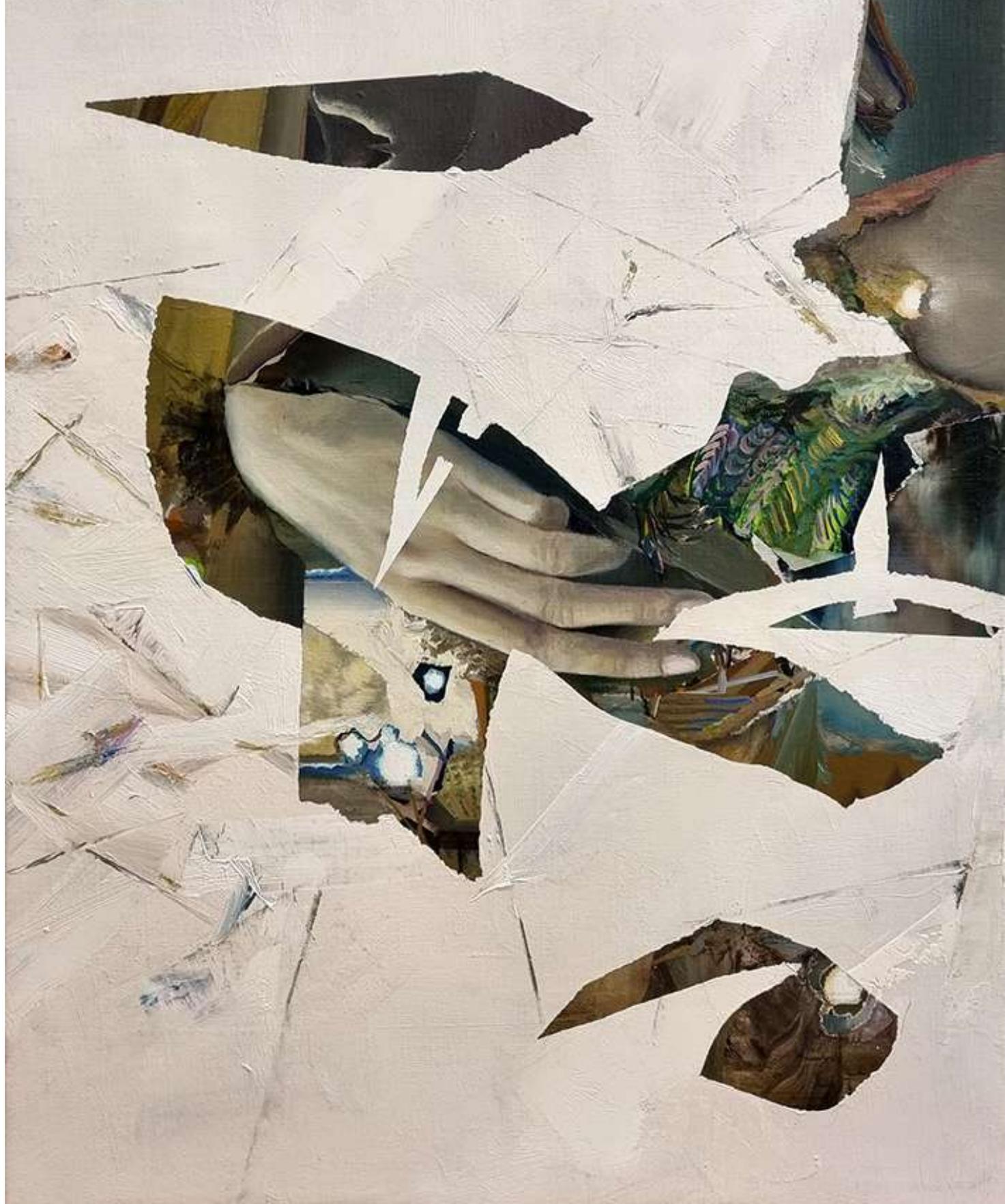


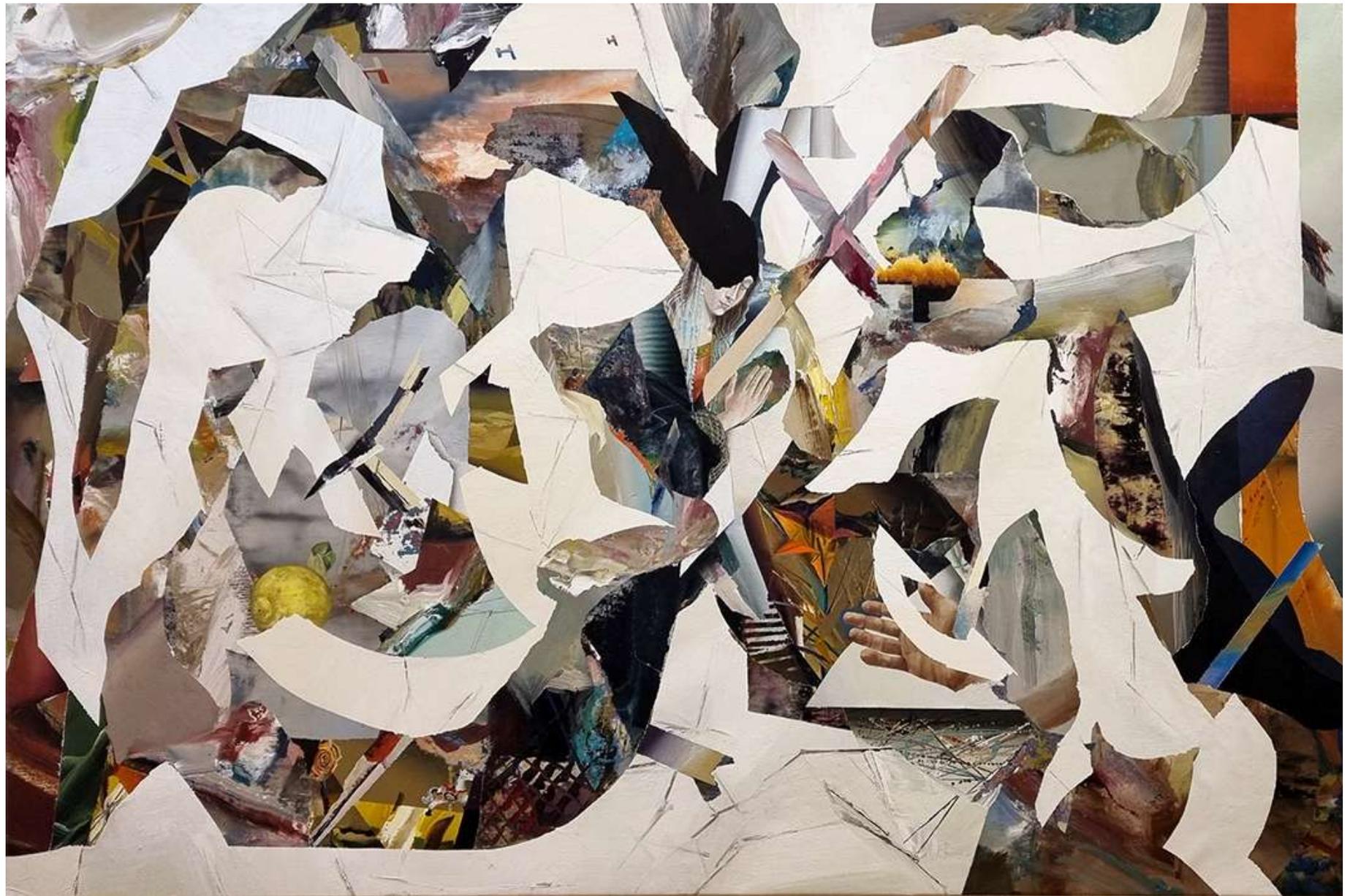
GORGONA
2019-2021
Acrílico y óleo s/ lino
130 x 200 cm

L'INFINITO
2018
Mixta s/ papel
18 x 12 cm



LA MANO DEL MUERTO
2021-22
Óleo s/ lino
61 x 50 cm

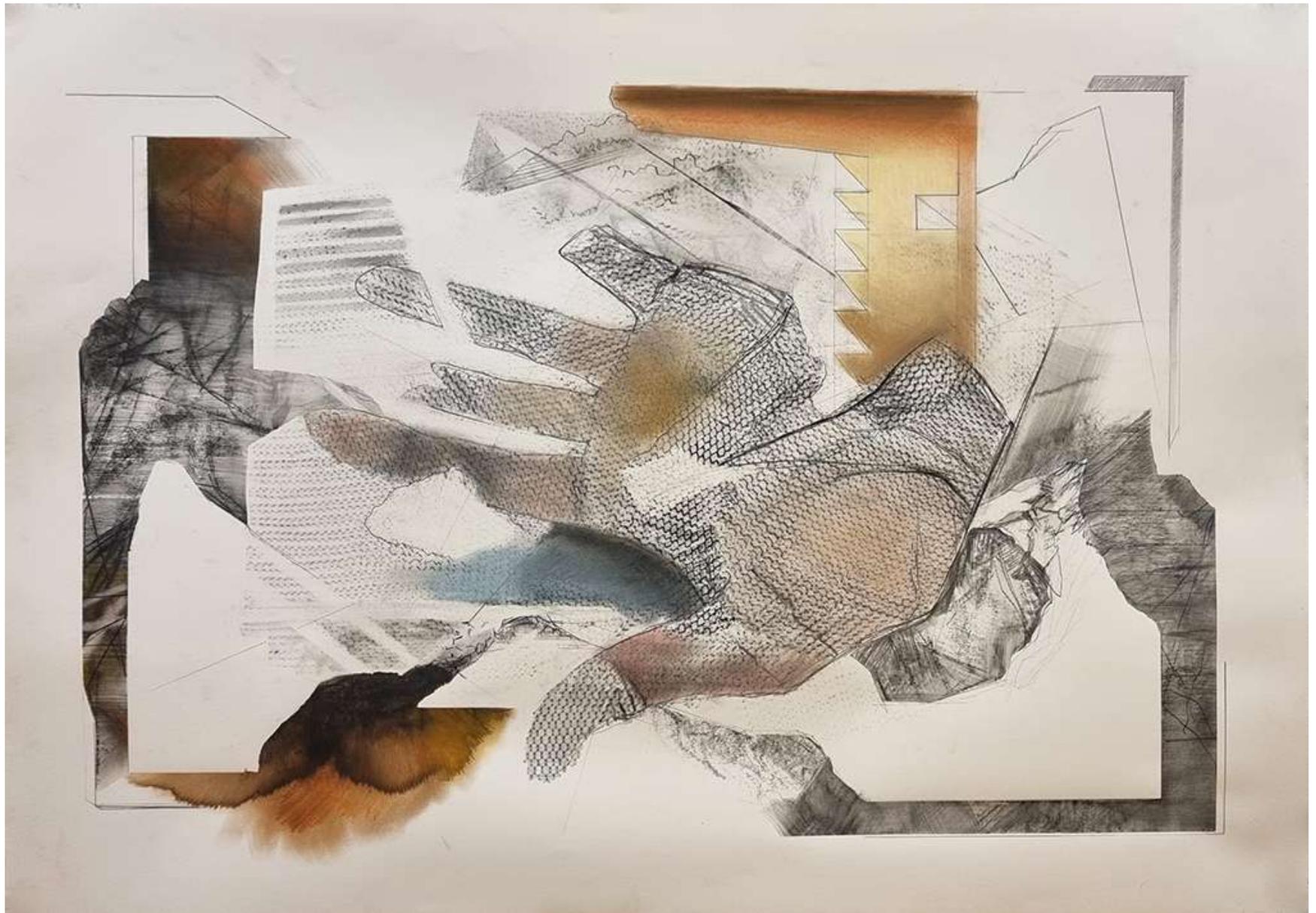




LA PINTURA EN TIEMPOS DEL CÓLERA
2019-22
Óleo s/ lino
130 x 195 cm

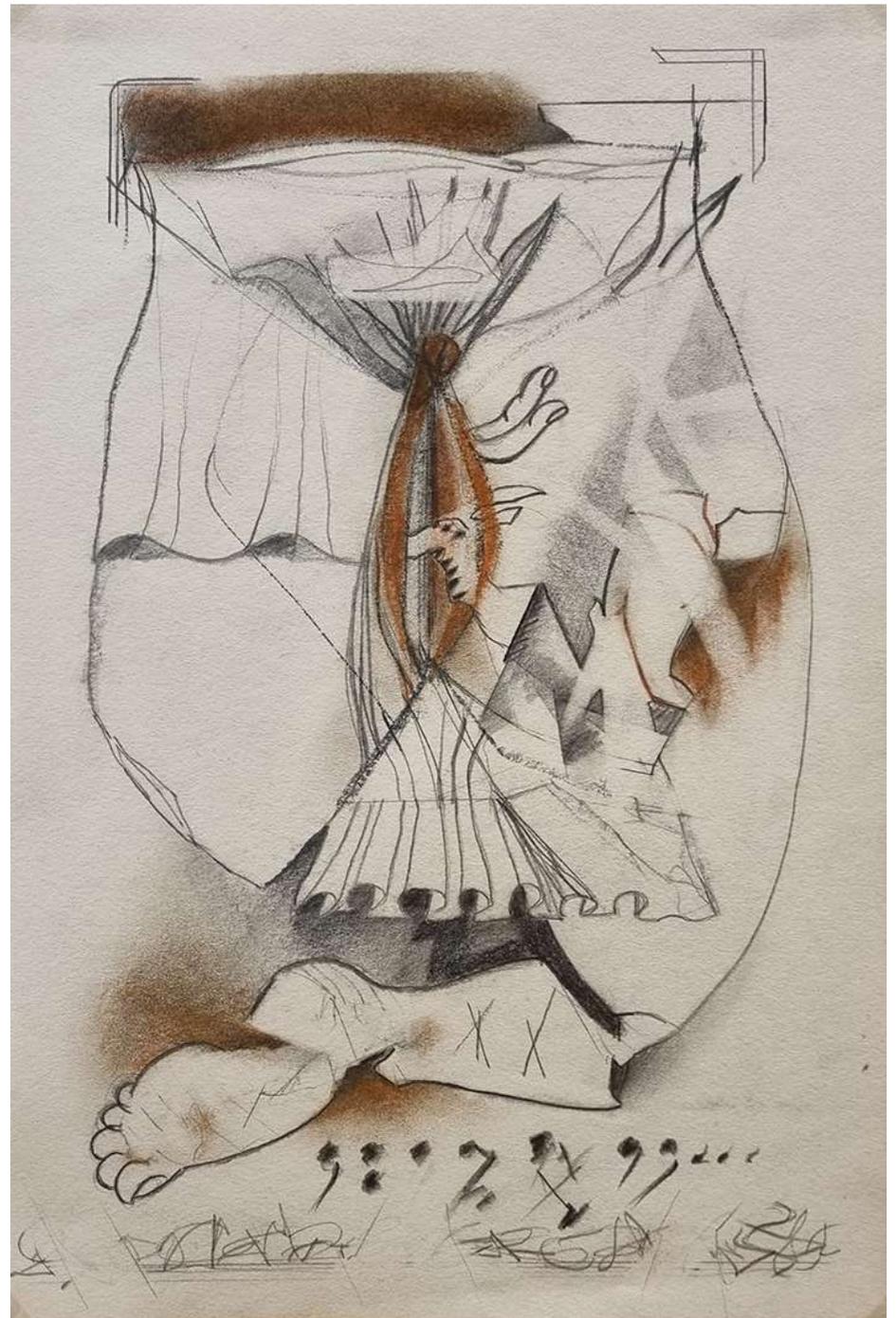
SILA
2022
Mixta s/ papel
105 x 82 cm

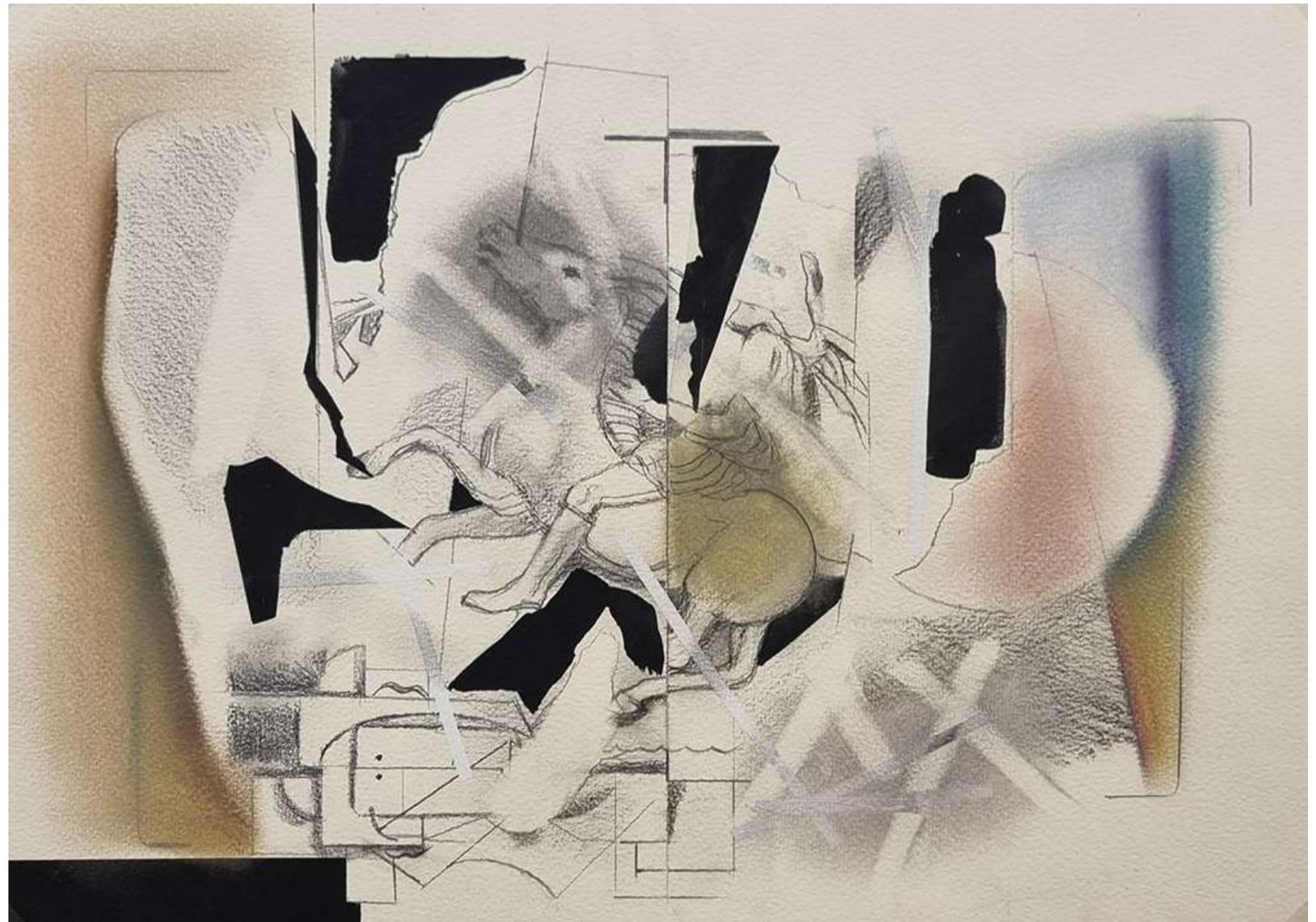




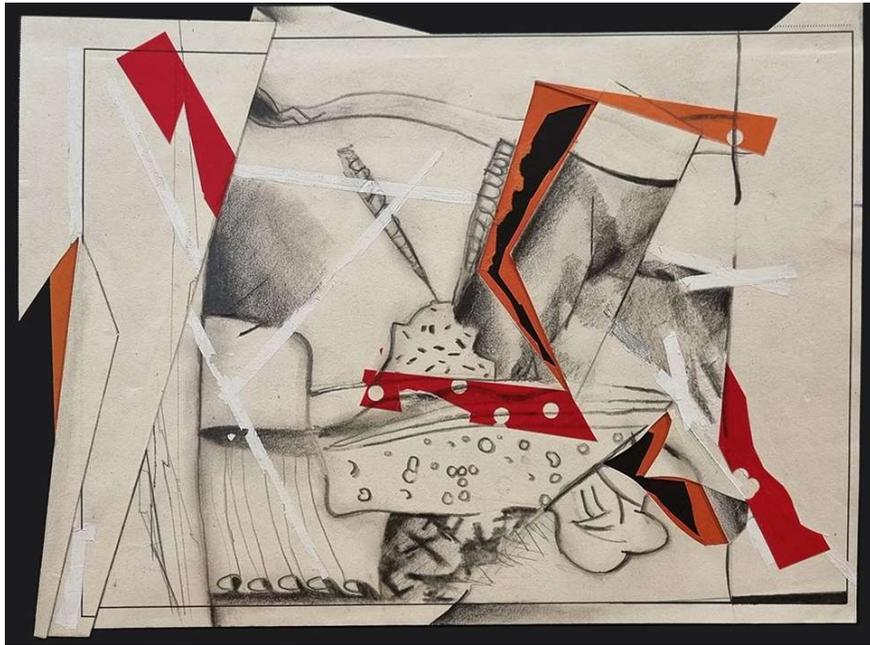
BOLUETA
2019-22
Mixta s/ papel
70 x 100 cm

ARGOT
2021-22
Mixta s/ papel
37 x 24,5 cm





JINETE
2022
Mixta s/ papel
29,5 x 42 cm



EMBOSCADA A FELIPE DE NEVERS
2021
Mixta s/ papel
32 x 24 cm



TRINIDAD
2021
Mixta s/ papel
32,5 x 23 cm



AUSPICIO
2022
Mixta s/ papel
29,5 x 42 cm



SANTOS PEDRO Y PABLO

2021-22

Mixta s/ papel

29,5 x 21 cm



LA GLORIA DE FRANCIA
2019-21
Mixta s/ papel
21 x 29,5 cm



SUEÑO Y MENTIRA
2022
Mixta s/ papel
27 x 37 cm



LA LINEA GENERAL II
2022
Mixta s/ papel
21 x 29,5 cm



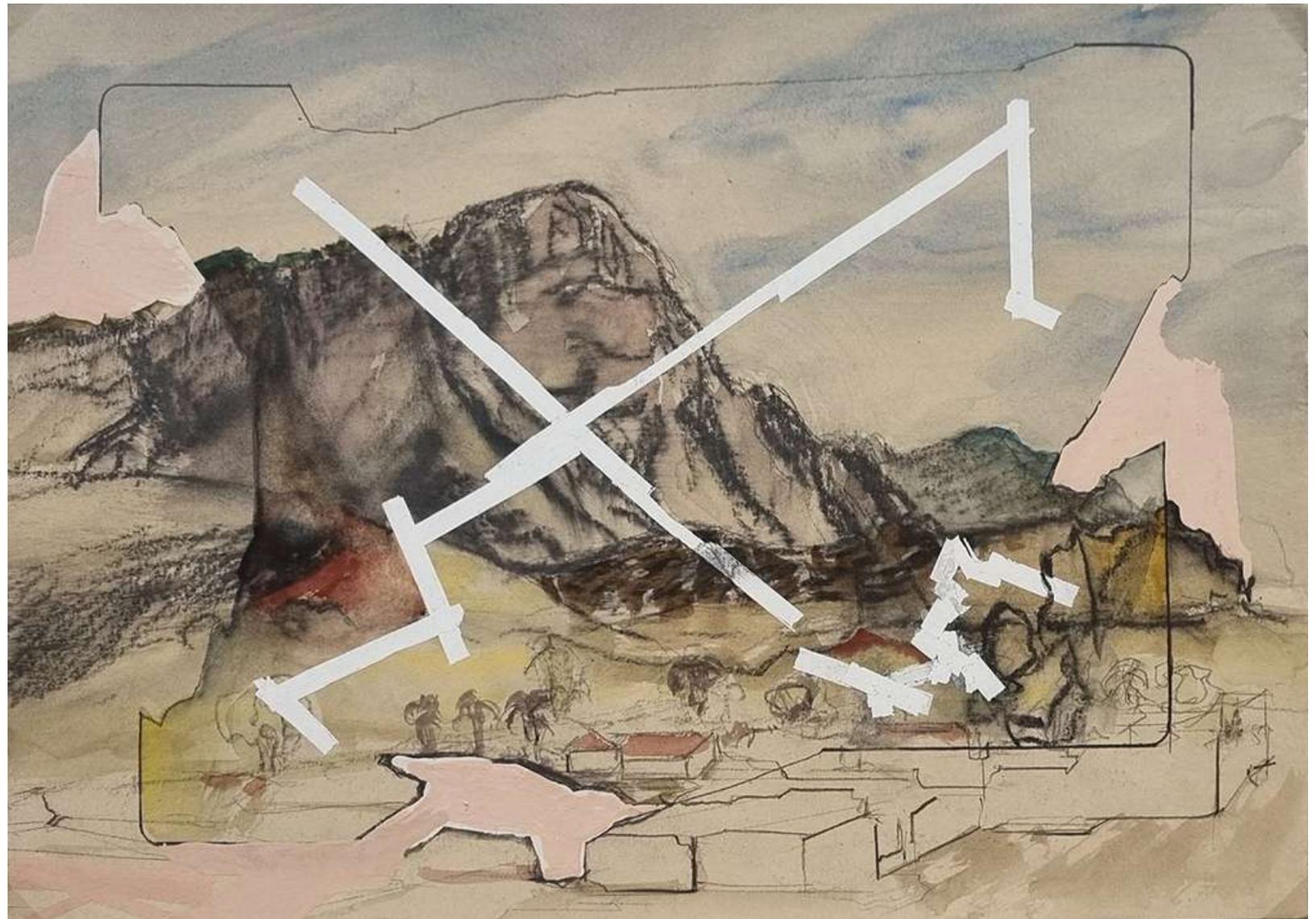
CARTA AL INSPECTOR FISCAL I
2021-22
Mixta s/ papel
18 x 24 cm



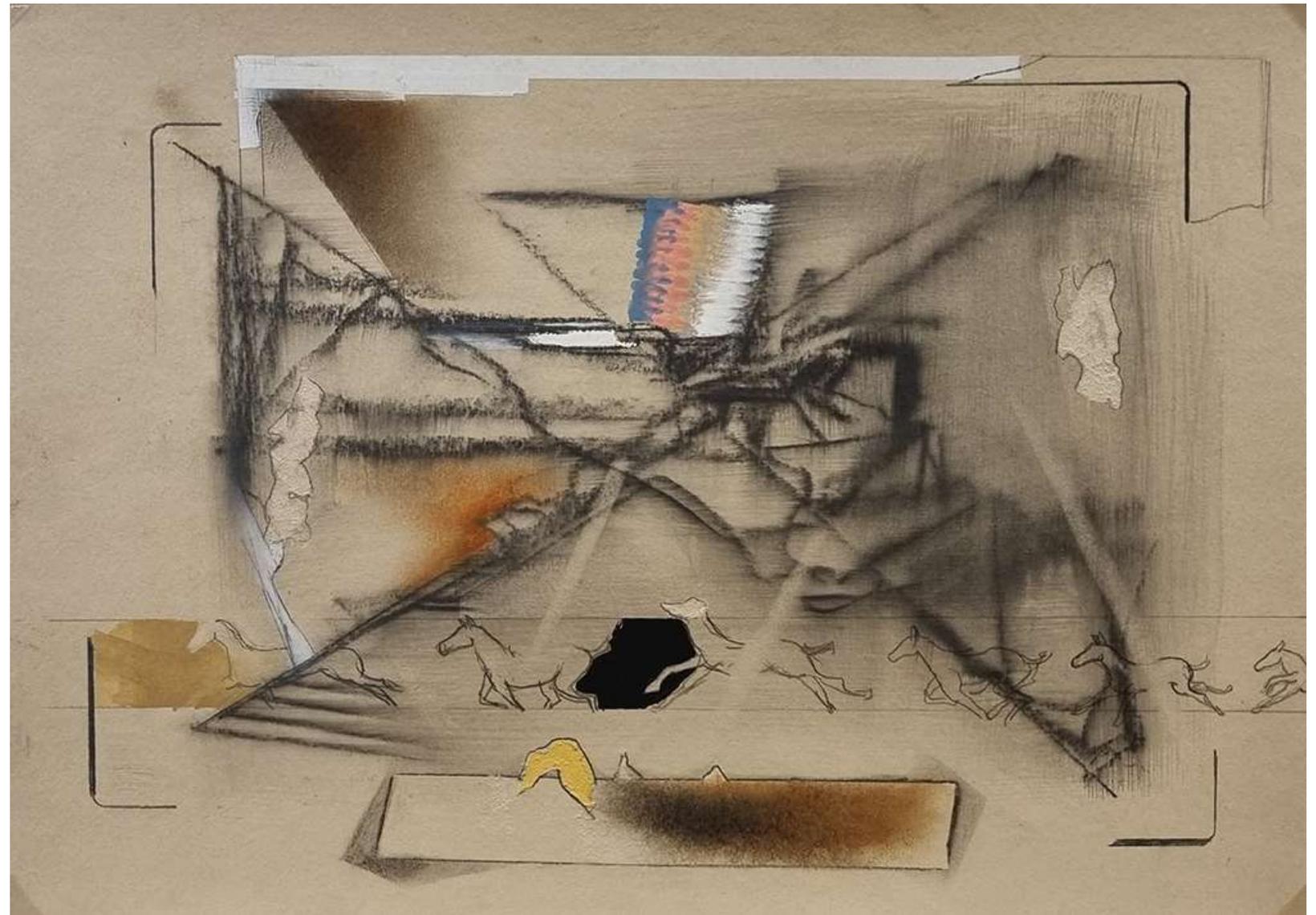
ULANOS
2021-22
Mixta s/ papel
24 x 26,5 cm



Z
2022
Mixta s/ papel
29,5 x 42 cm

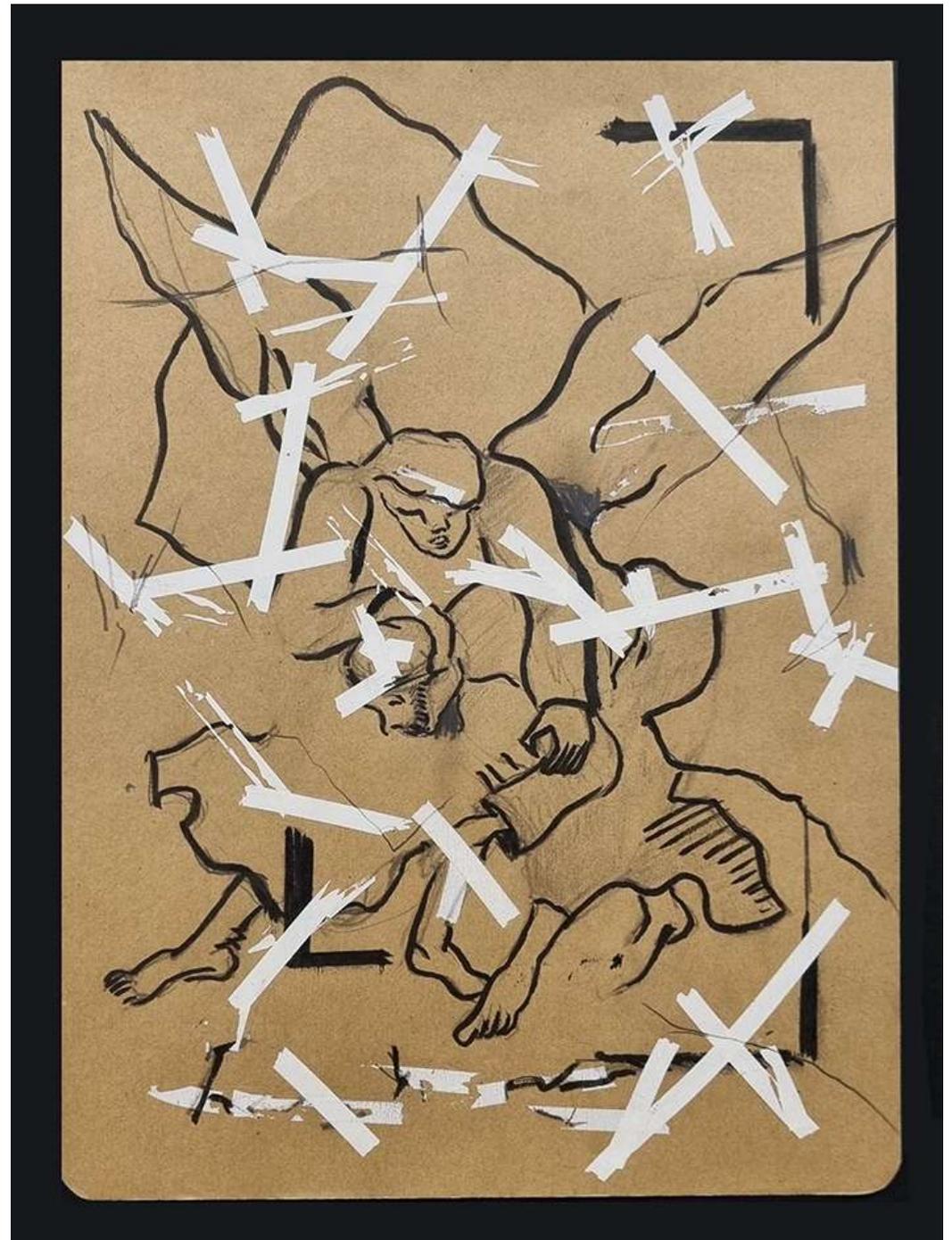


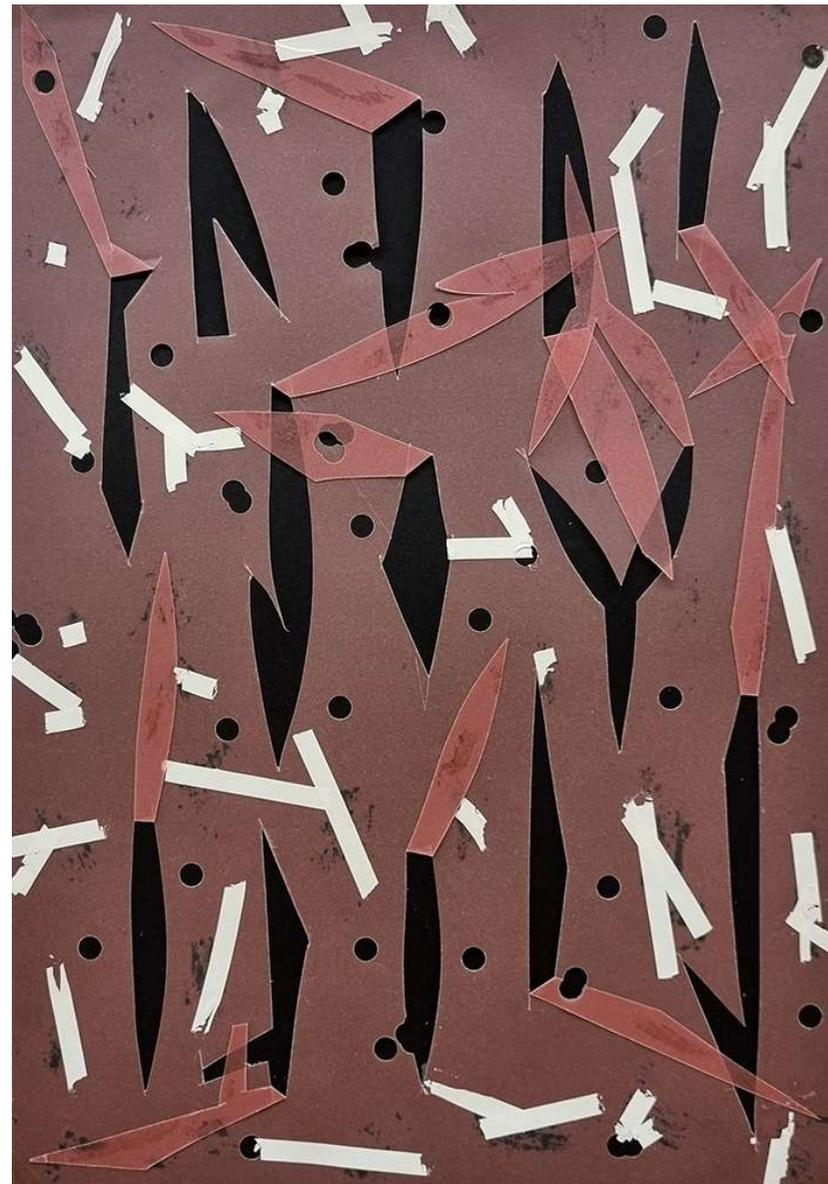
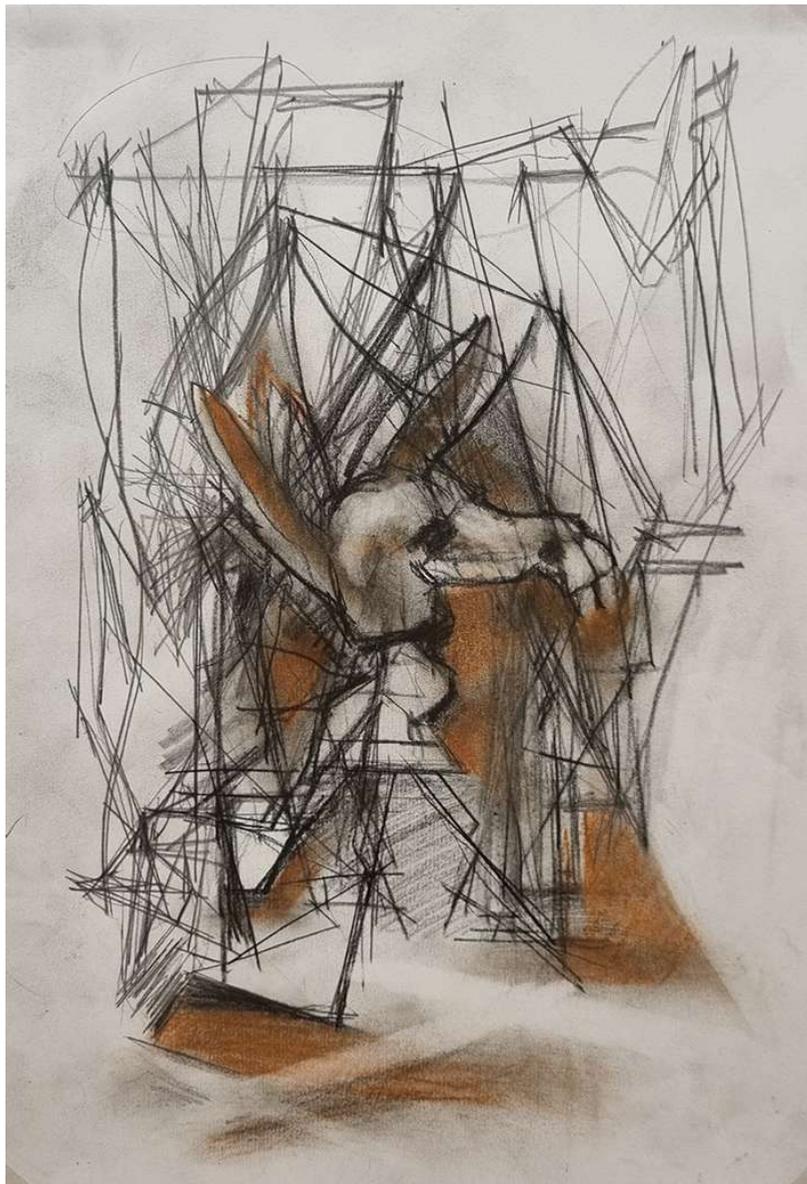
PAISAJE
2022
Mixta s/ papel
21 x 29,5 cm



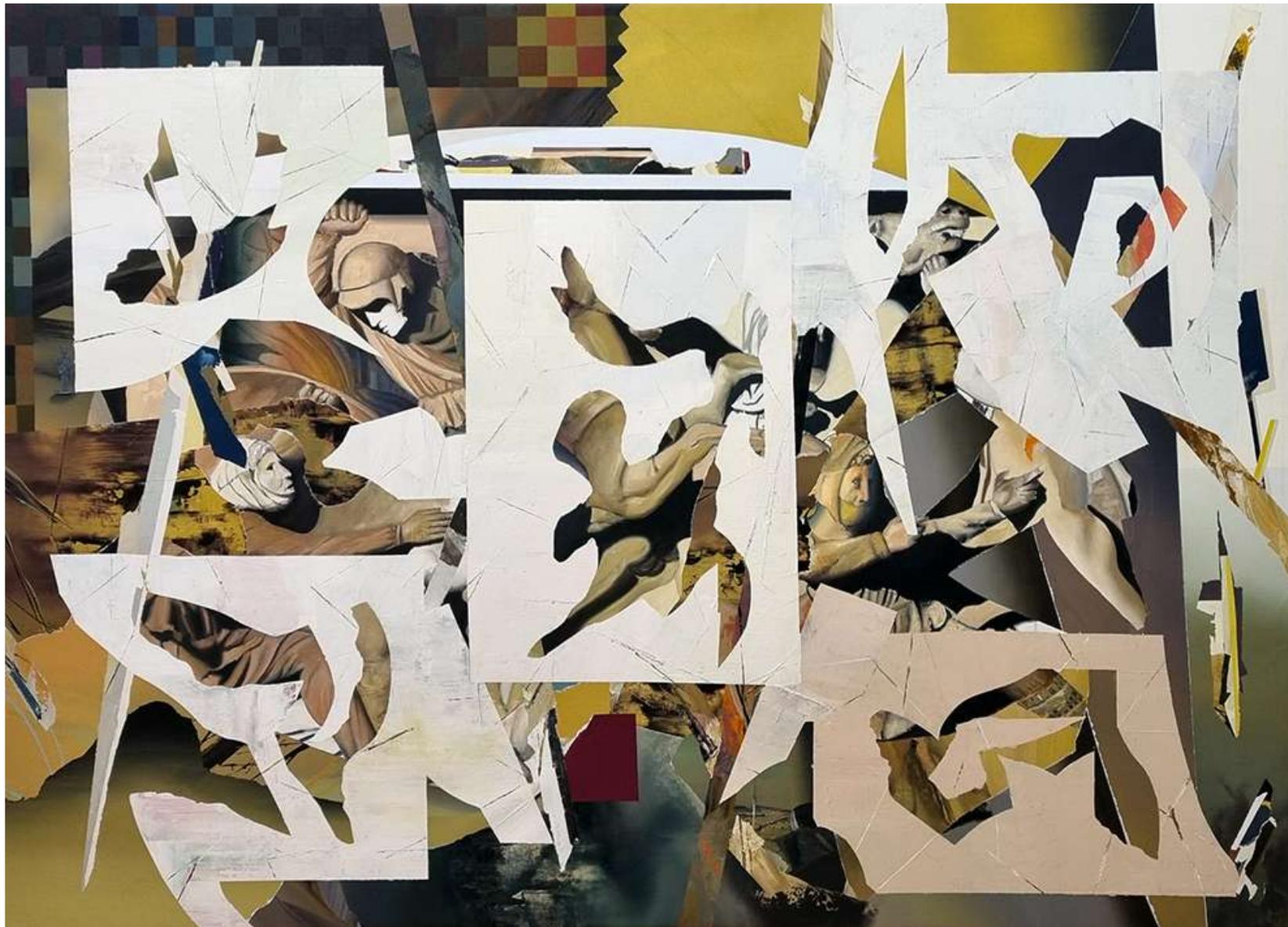
ETHAN
2022
Mixta s/ papel
21 x 29,5 cm

*LA LUCHA POR LA TIERRA
DE CANAAN (APRÉS GAUGUIN)*
2020
Mixta s/ papel
21 x 29,5 cm





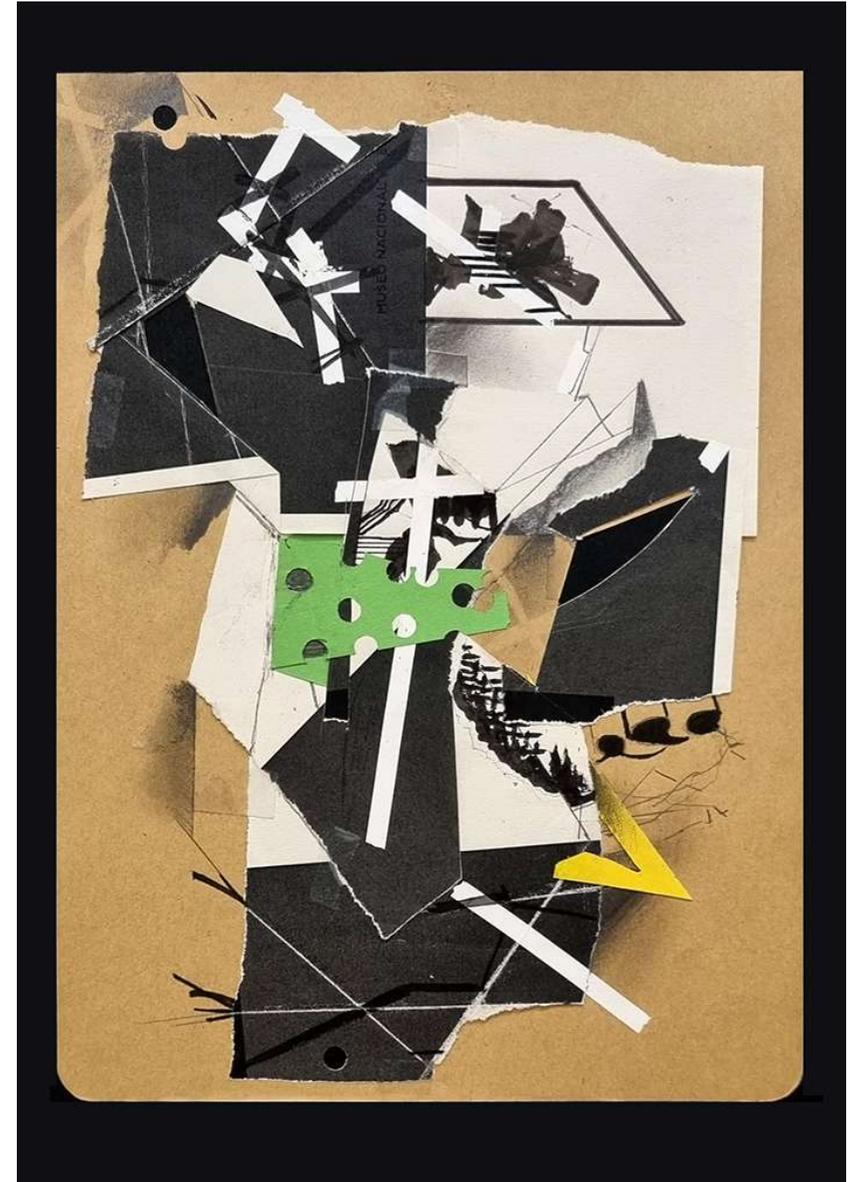
NIN 1 Y 2
2021-22)
Mixta s/ papel
42 x 29,5 cm
Conjunto de dos piezas



GULES
2020-2022
Óleo s/ lino
125 x 175 cm



MORLANS
2022
Mixta s/ papel
21 x 29,5 cm



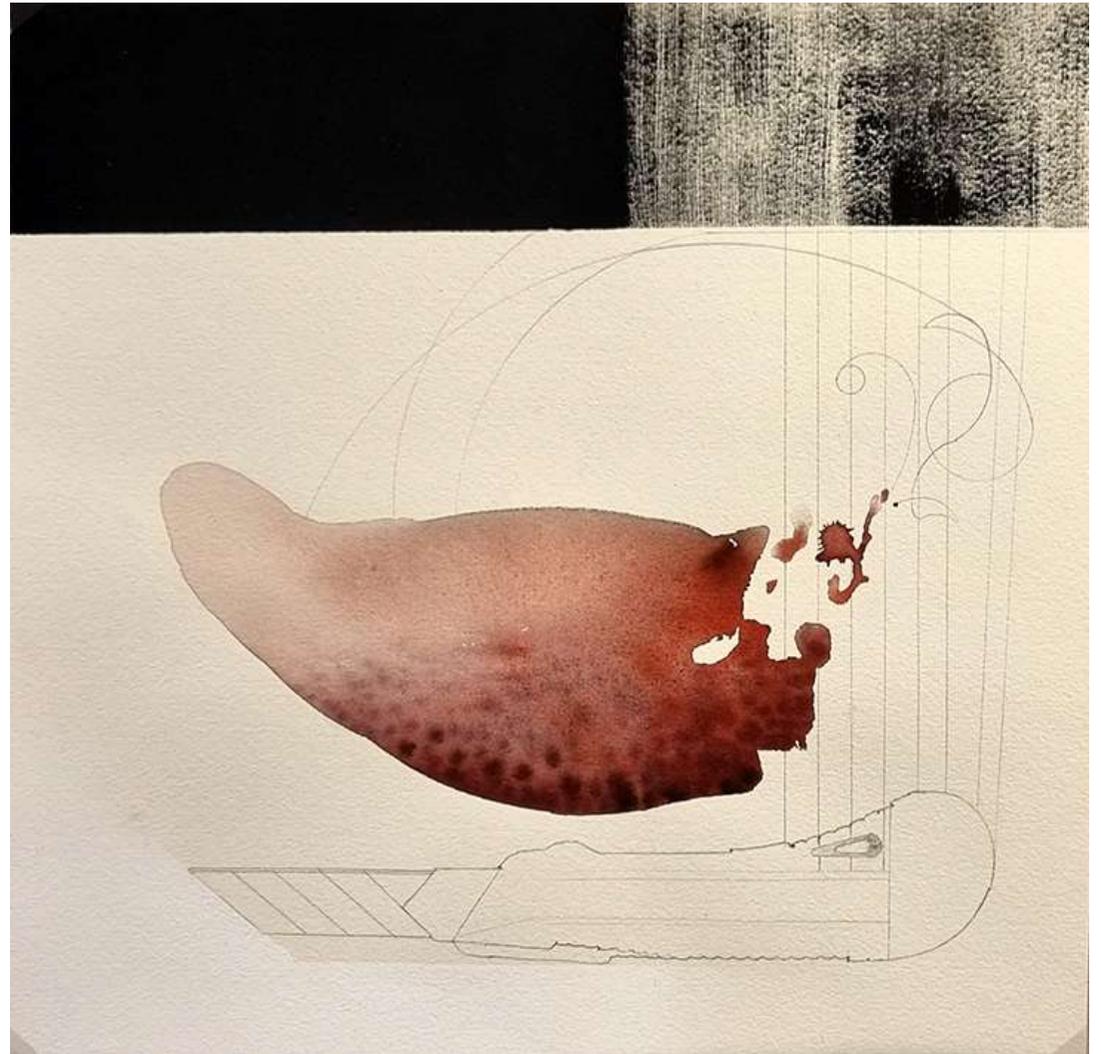
INTXAURRONDO
2020-21
Mixta s/ papel
29,5 x 21 cm

APOLOGÍA DEL ÚLTIMO HOMBRE
2021-22
Acrílico s/ lino
100 x 81 cm





MENPHIS
2022
Mixta s/ papel
37 x 24,5 cm



FILOMENA (HARPÓCRATES)

2022

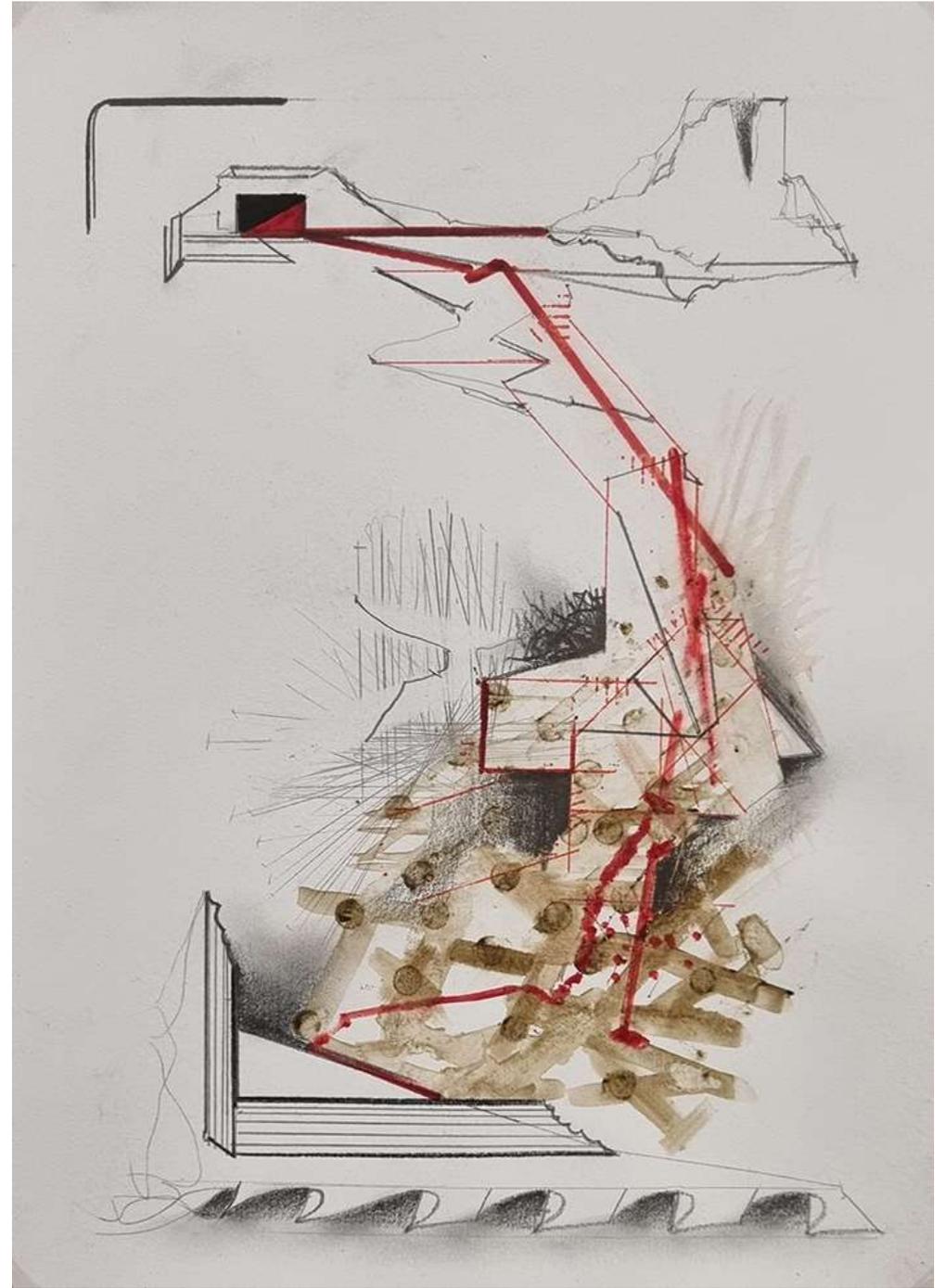
Mixta s/ papel

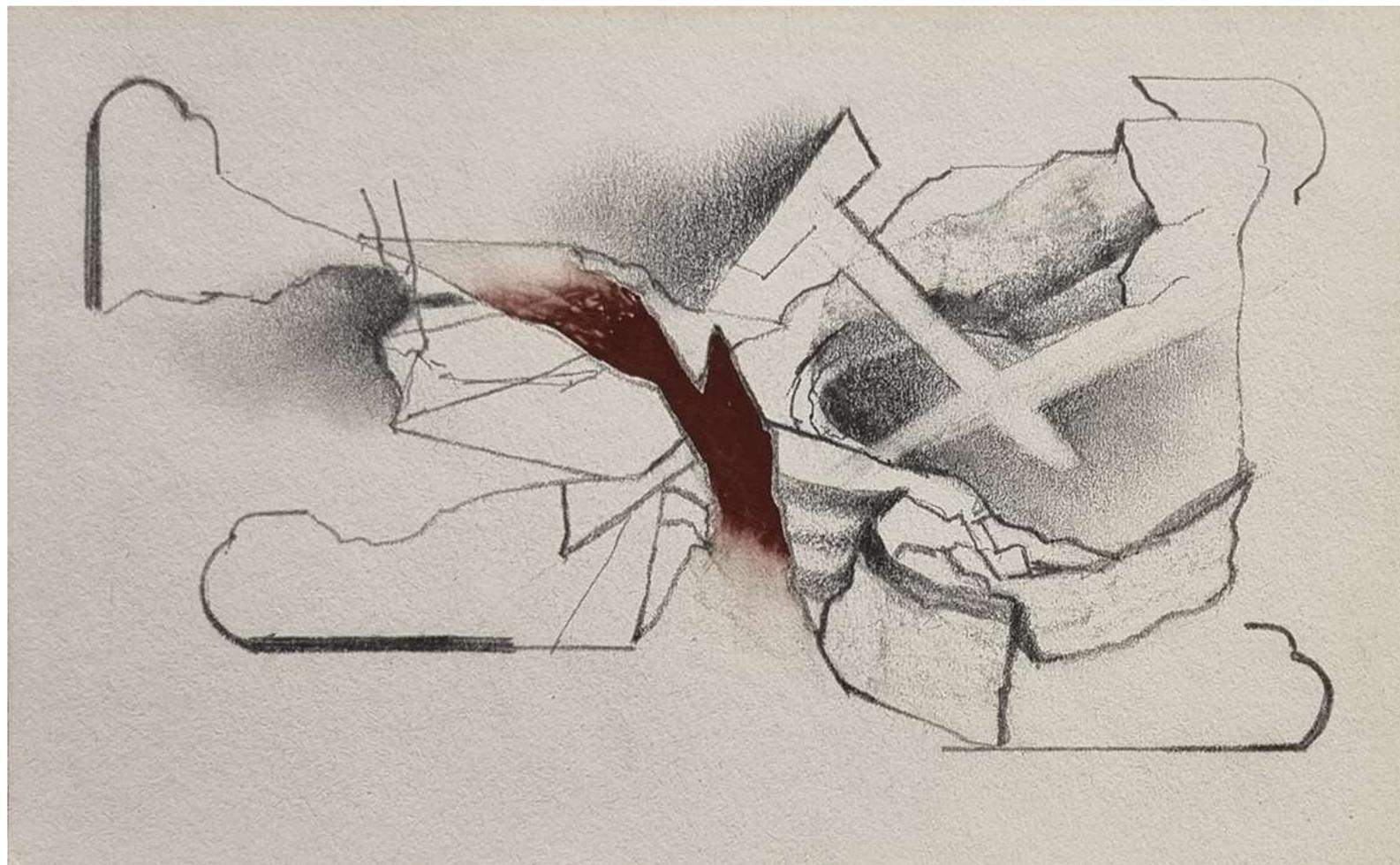
30 x 30 cm

FIGURA
2019
Mixta s/ papel
18 x 24 cm



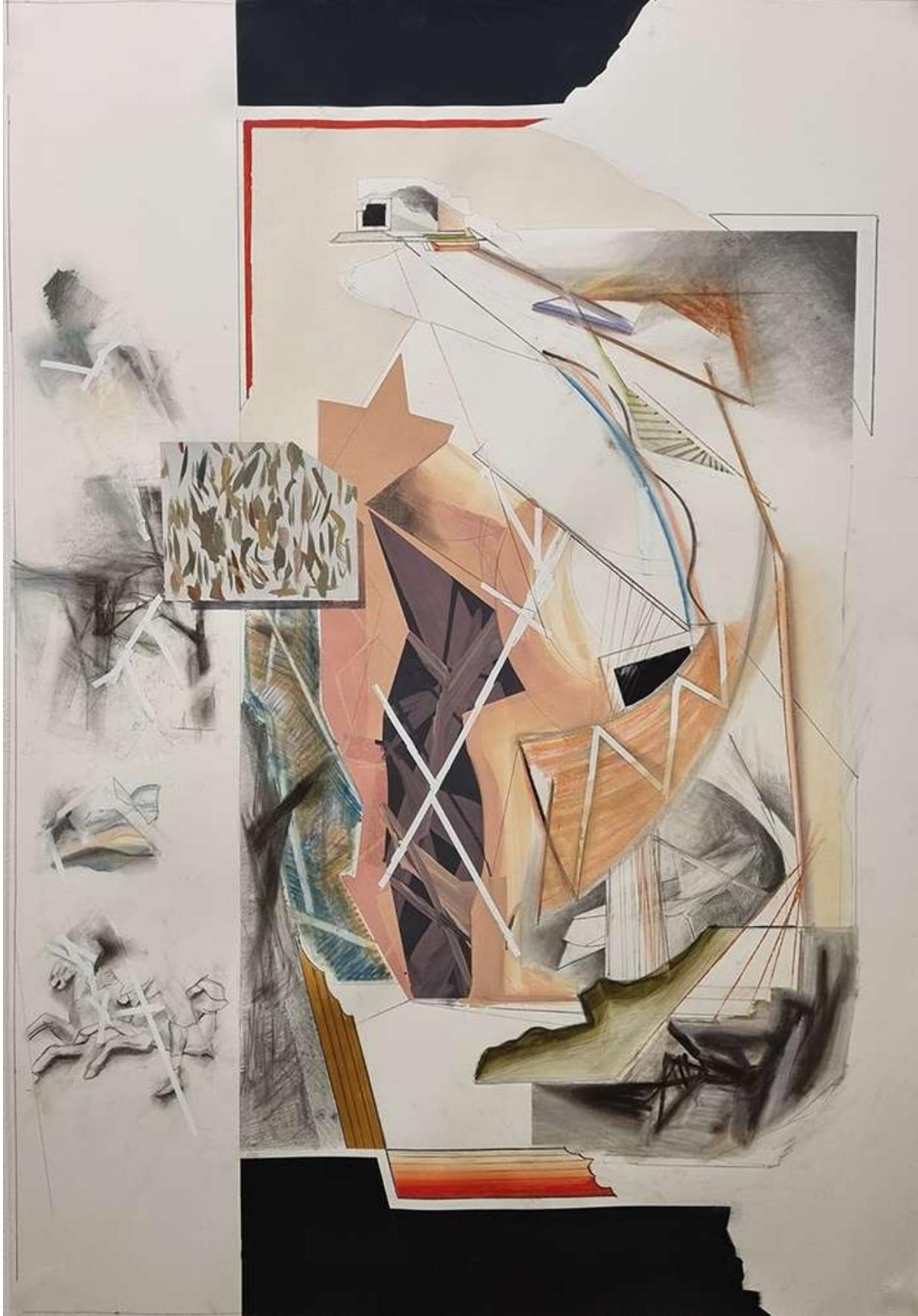
TRIBUNA LENIN 5
2019
Mixta s/ papel
21 x 29,5 cm



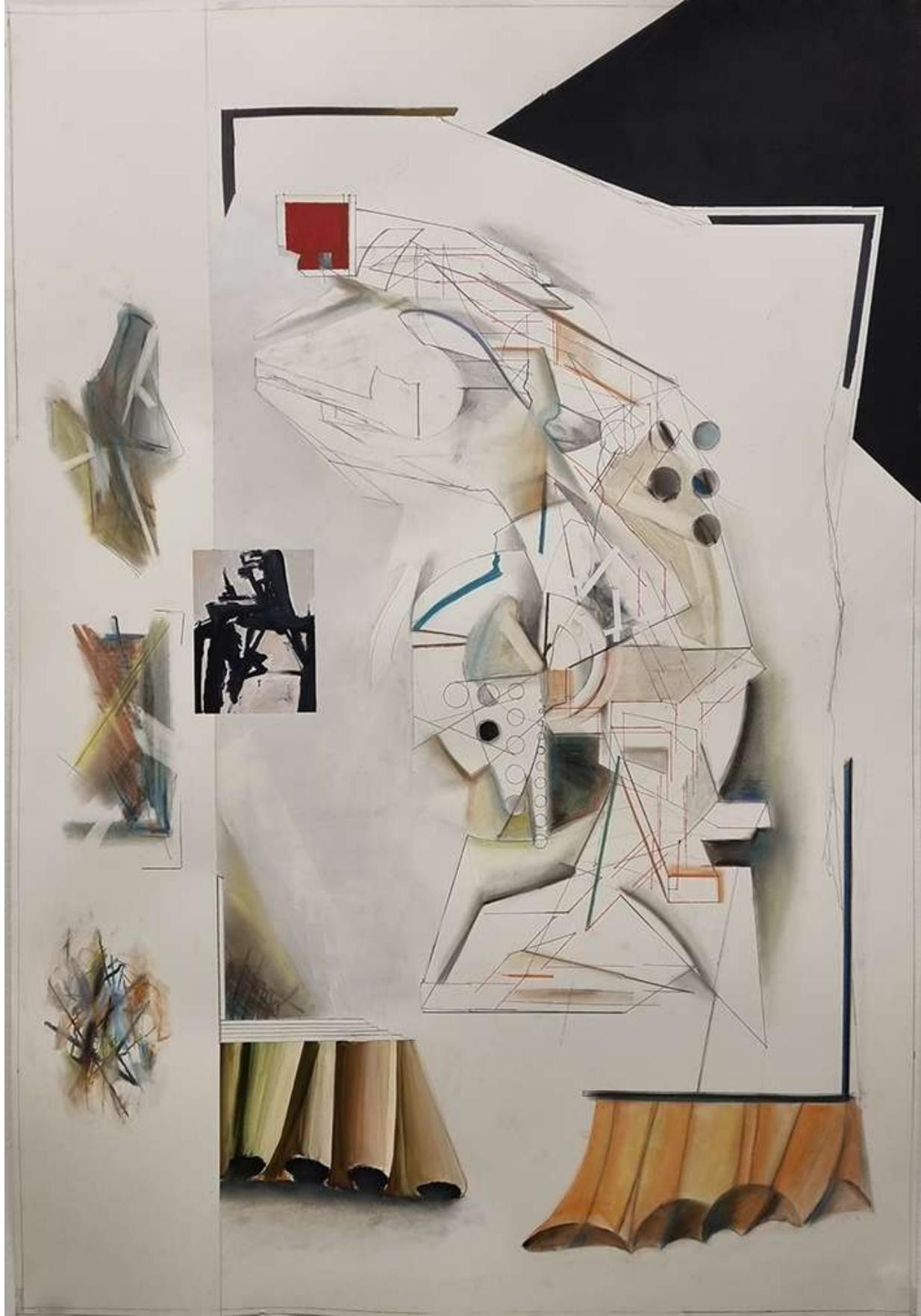


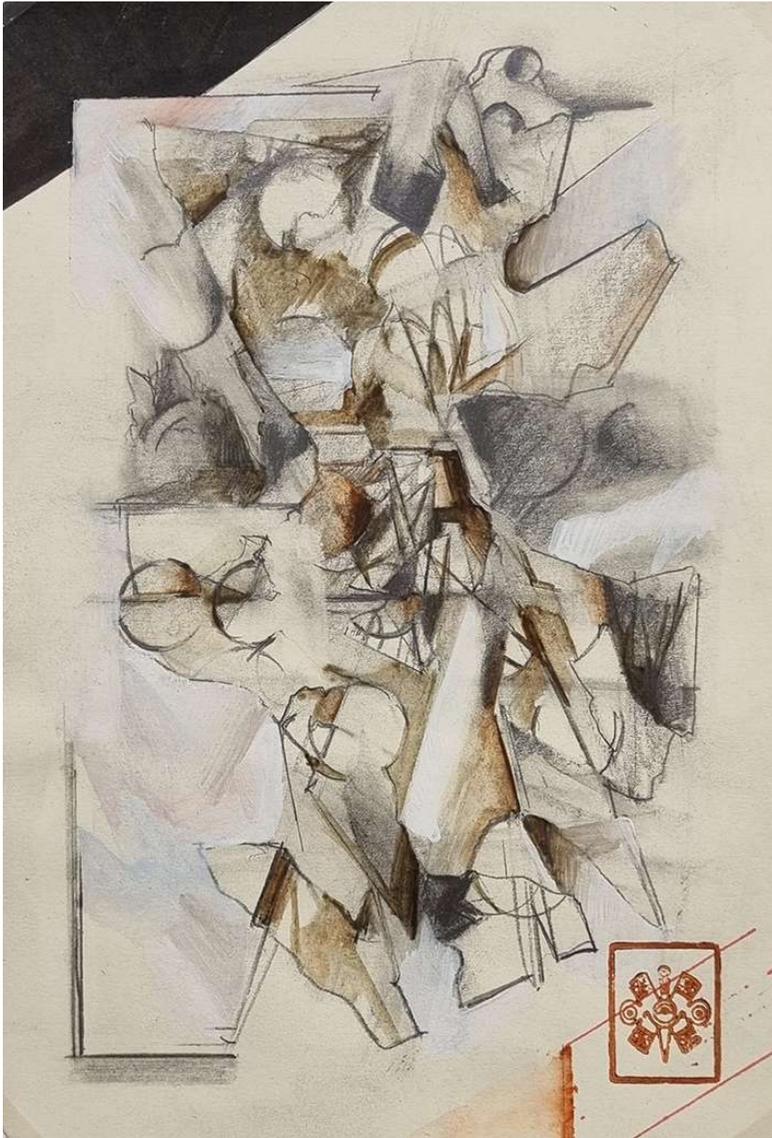
PAISAJE CON AVIÓN
2022
Mixta s/ papel
13,5 x 21 cm

TRIBUNA LENIN A
2019-22
Mixta s/ papel
100 x 70 cm

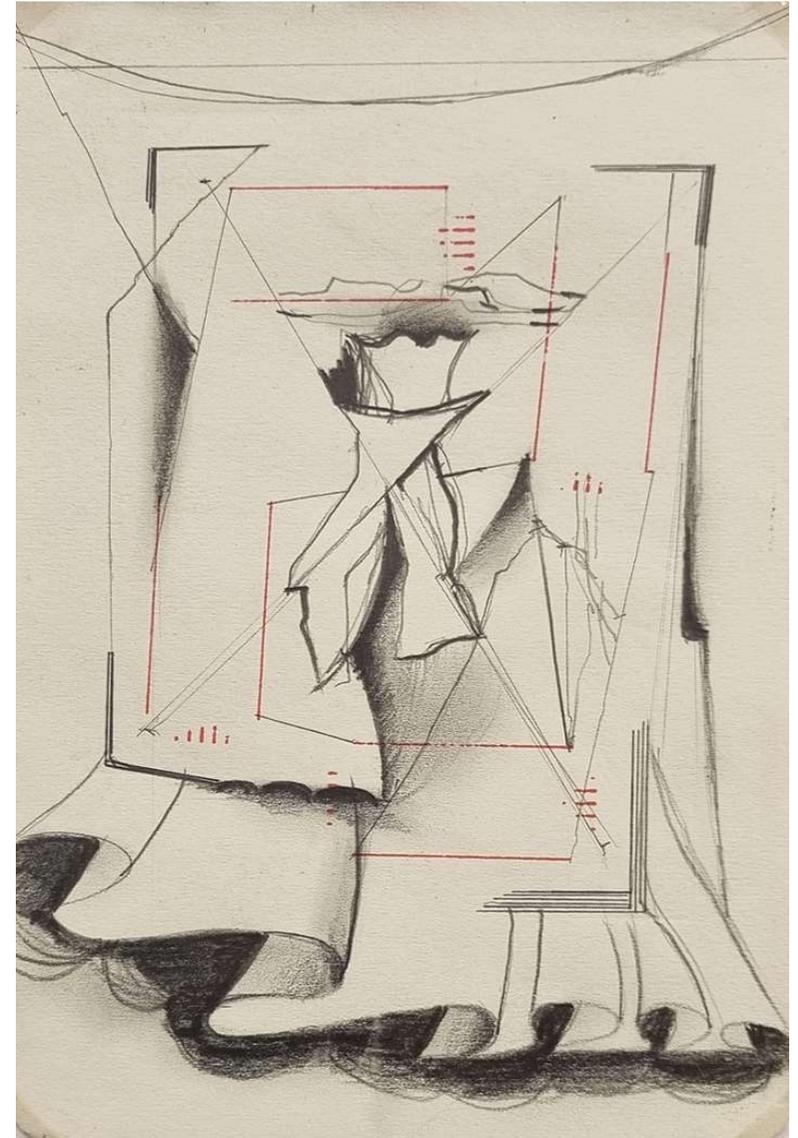


TRIBUNA LENIN B
2019-22
Mixta s/ papel
100 x 70 cm

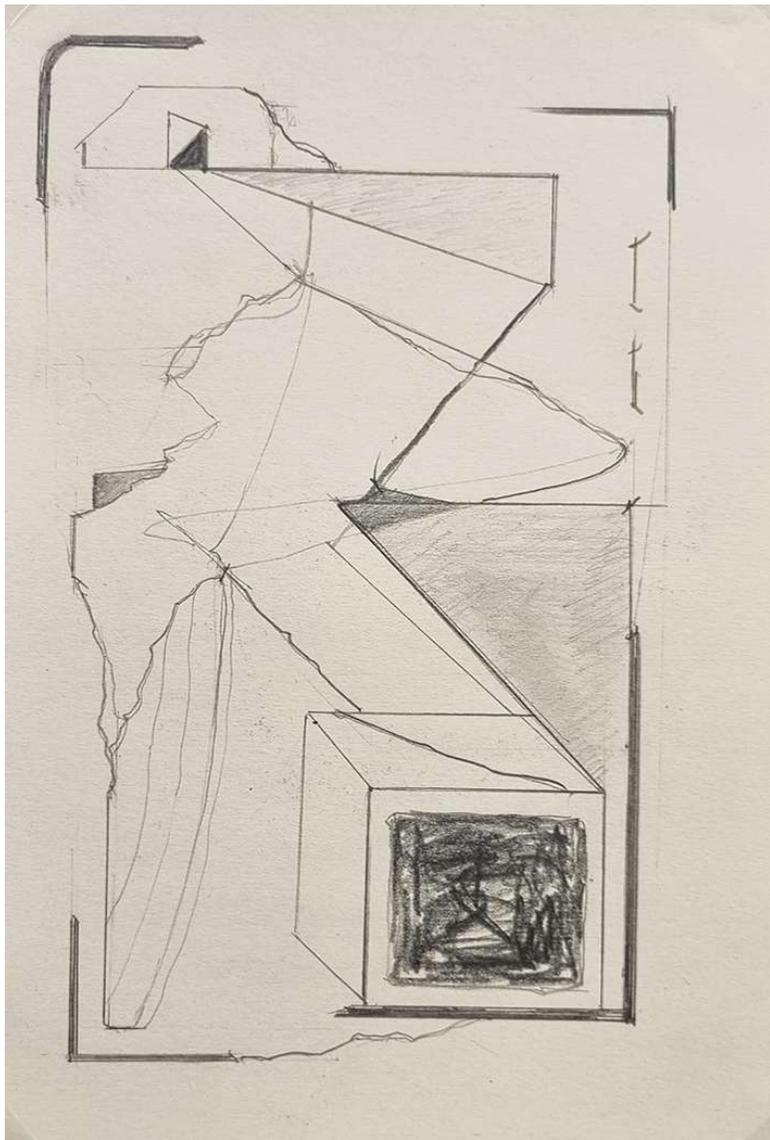




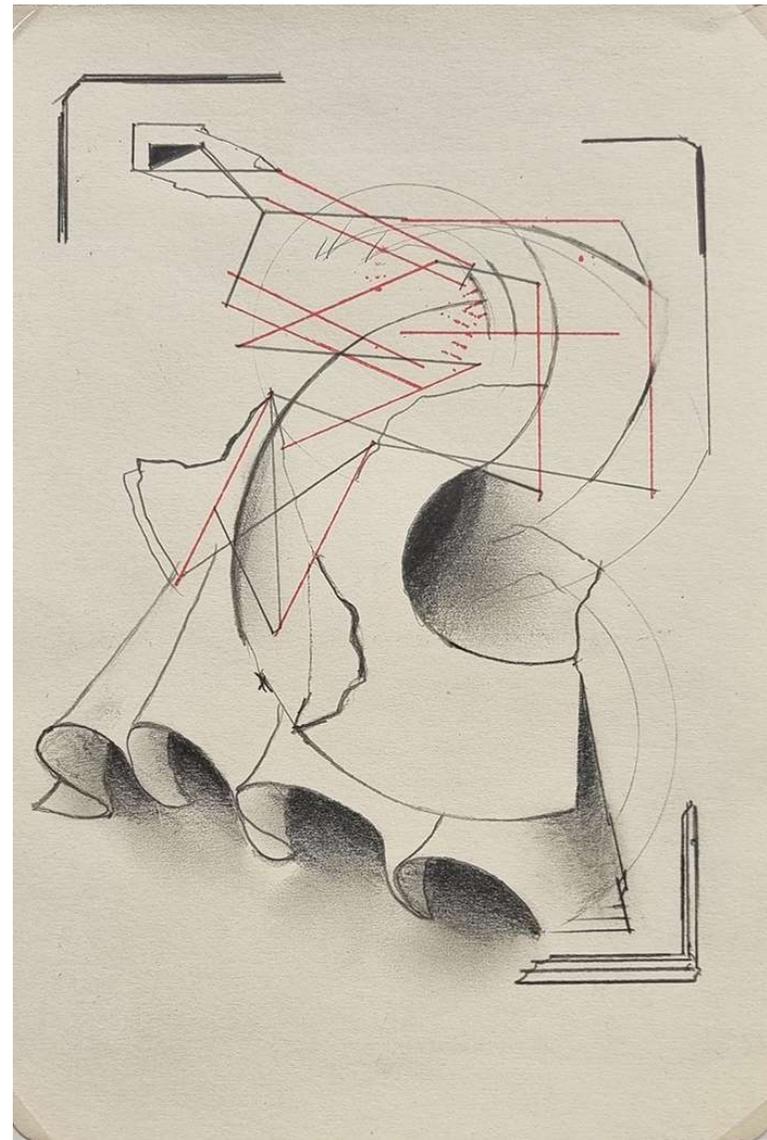
RENDICIÓN DEL GUETTO DE VARSOVIA
2022
Mixta s/ papel
20,5 x 14 cm



LA VERDAD EN PINTURA
2021
Mixta s/ papel
20,5 x 14 cm



TRIBUNA LENIN 6
2021
Grafito s/ papel
20,5 x 14 cm



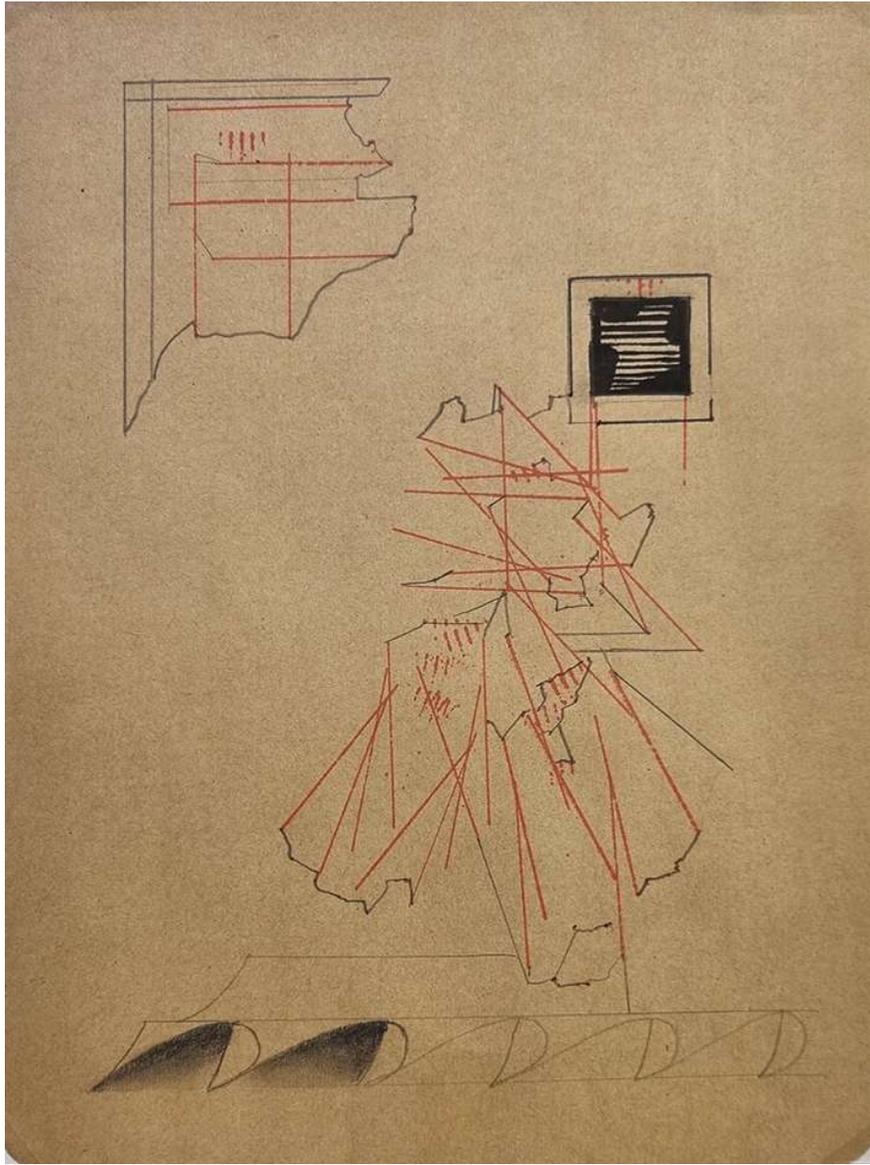
TRIBUNA LENIN 7
2021
Grafito s/ papel
20,5 x 14 cm

TRIBUNA LENIN 10
2023
Mixta s/ papel
42 x 29,5 cm

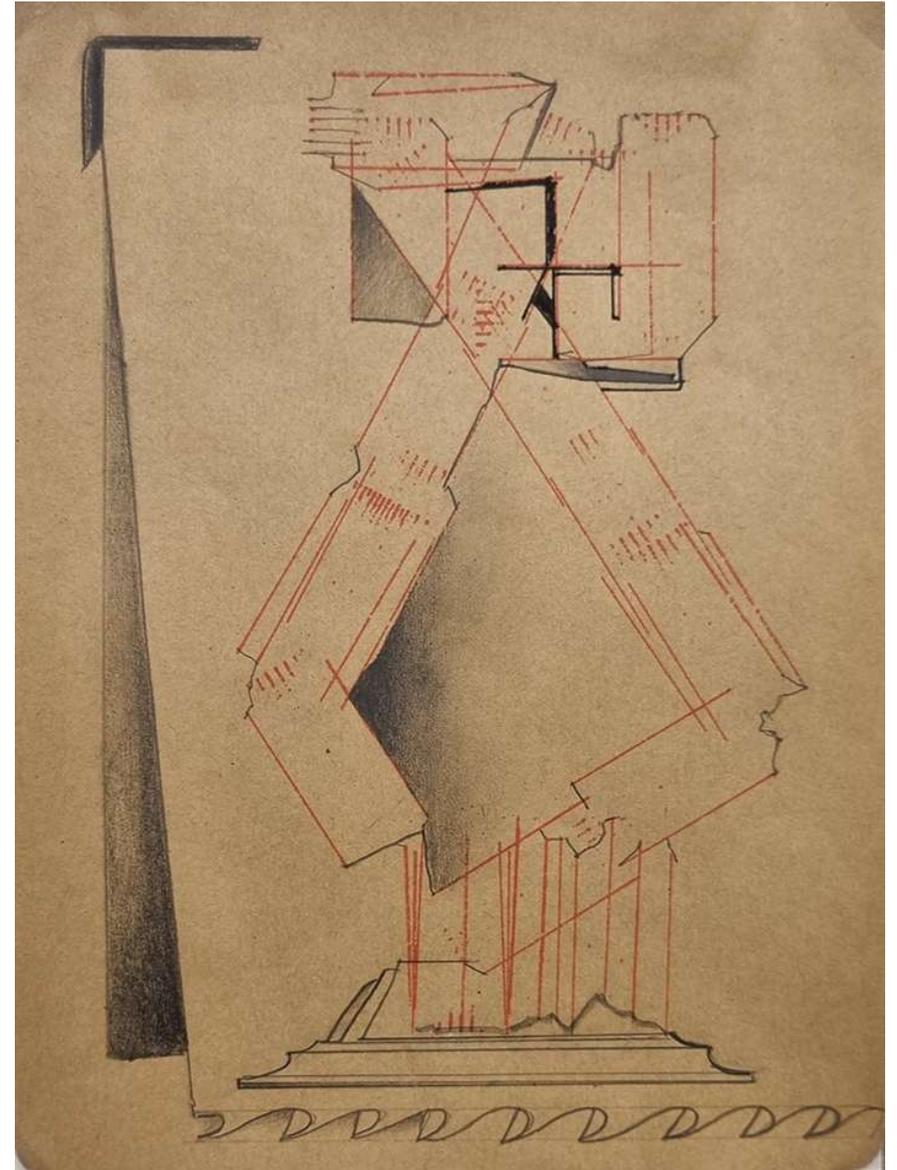


SOLDADO
2021
Mixta s/ papel
20 x 14 cm



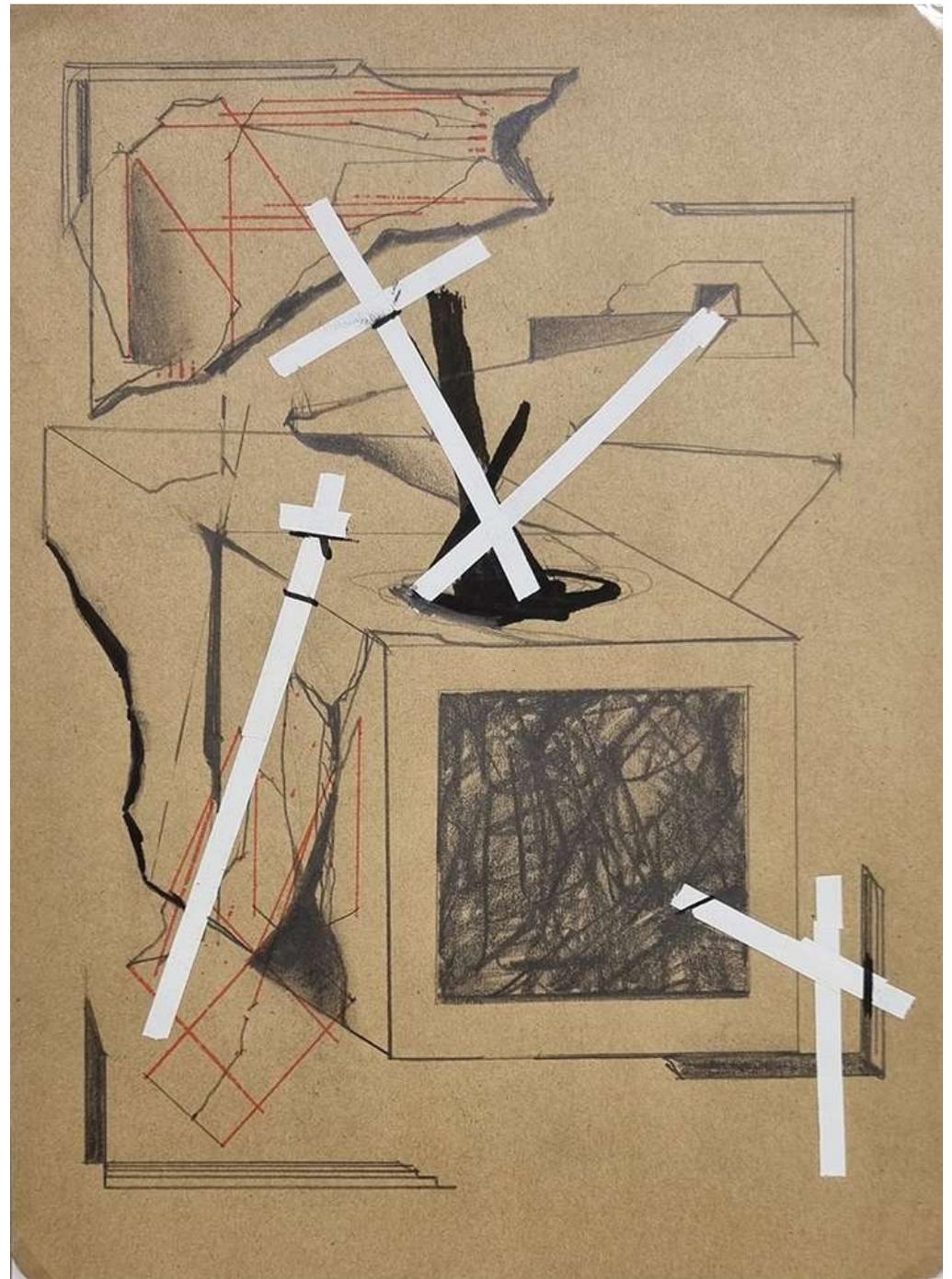


TRIBUNA LENIN 1
2021
Mixta s/ papel
26,5 x 18,5 cm



TRIBUNA LENIN 2
2021
Mixta s/ papel
26,5 x 18,5 cm

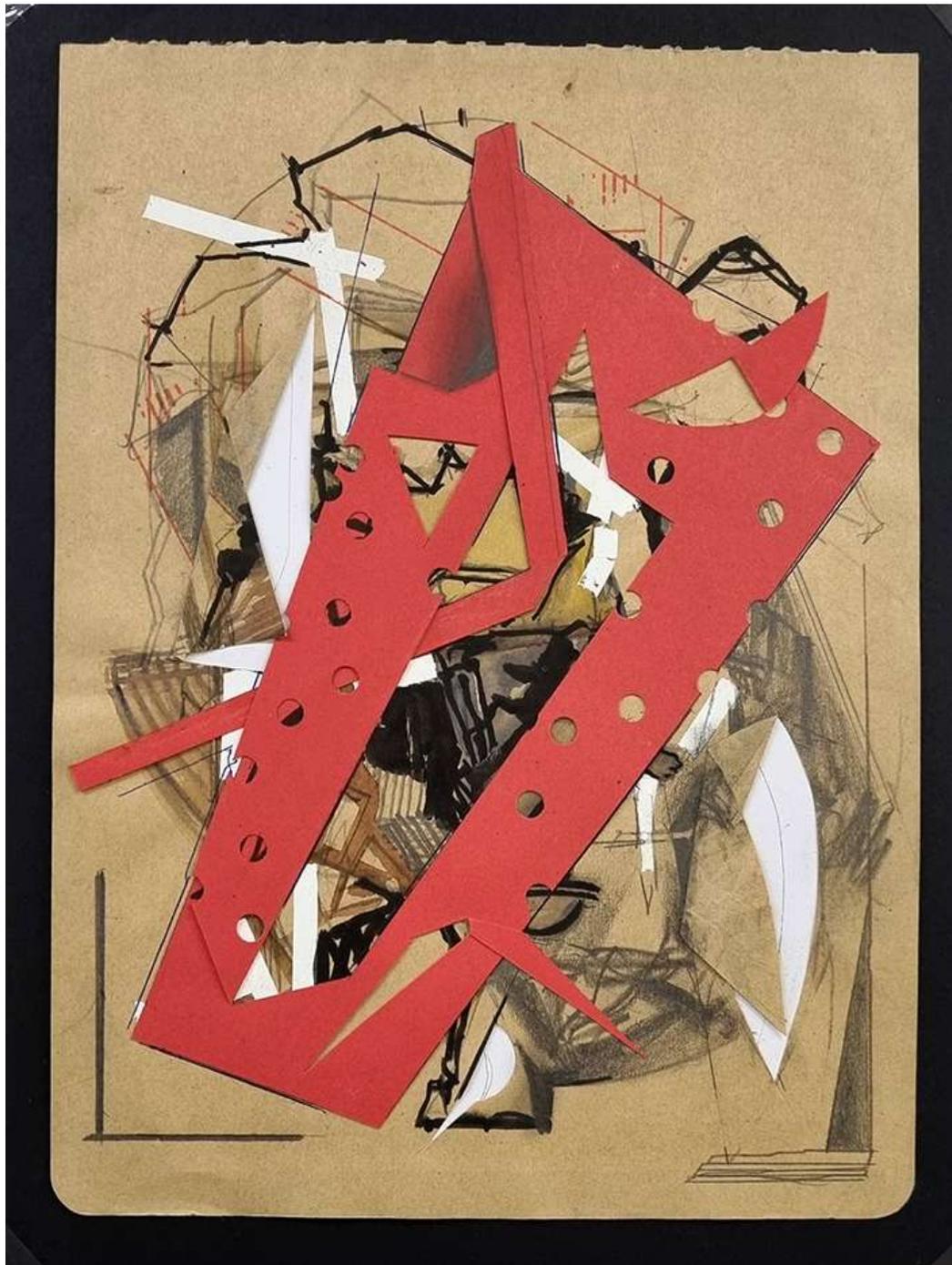
TRES CRUCES
2021
Mixta s/ papel
26,5 x 18,5 cm



BANDERA ROTA
2021
Mixta s/ papel
26,5 x 18,5 cm



LA CASA ROJA 1
2018
Mixta s/ papel
27,5 x 21 cm



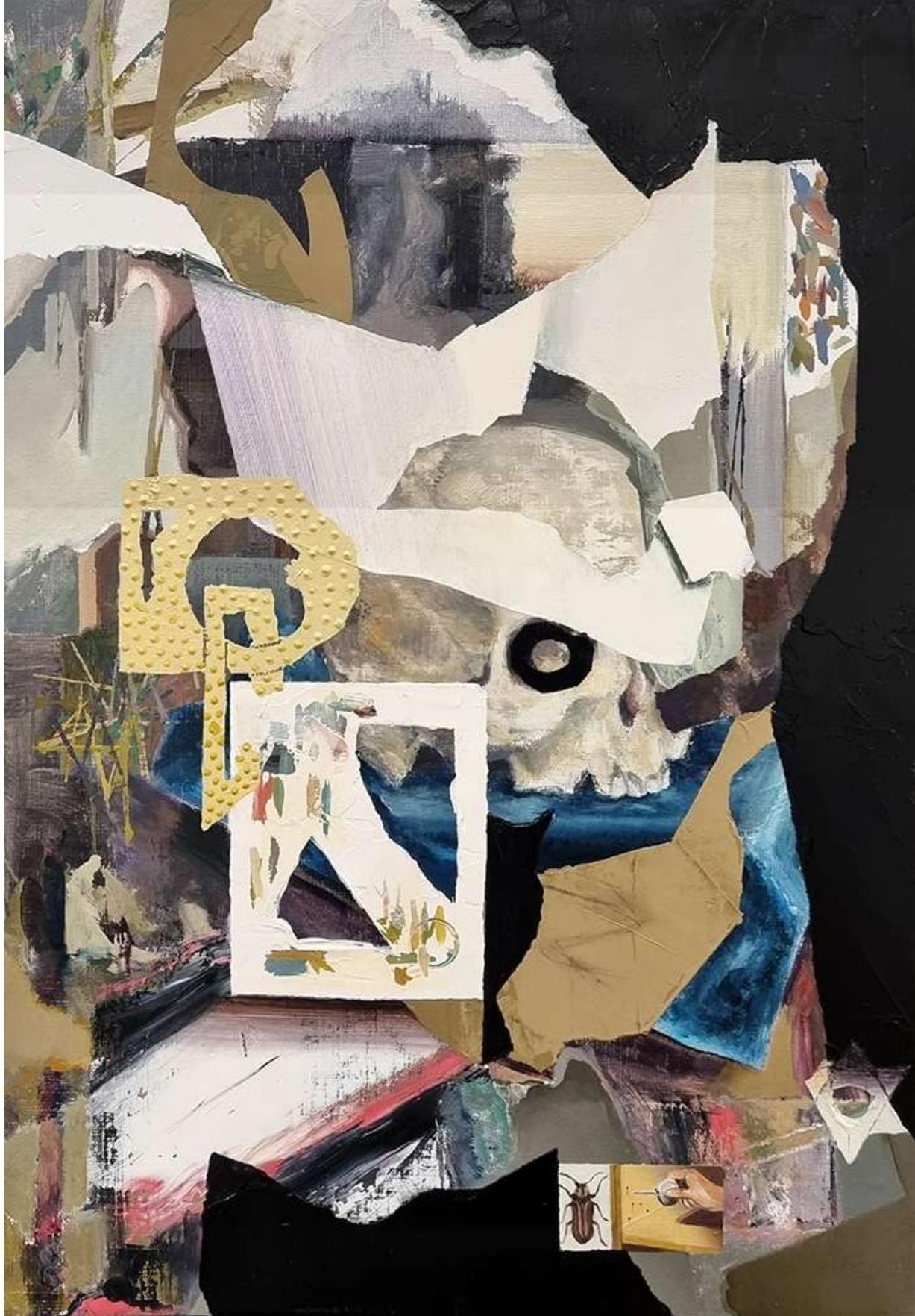
LA CASA ROJA II
2022
Mixta s/ papel
40 x 35 cm





CARTA AL INSPECTOR FISCAL II
2022
Mixta s/ papel
19 x 9 cm

DONDE HABITE EL OLVIDO
2023
Óleo s/ lino
54 x 38 cm





PAISAJE CON MUEBLES
2016-22
Óleo s/ lino
60 x 81 cm



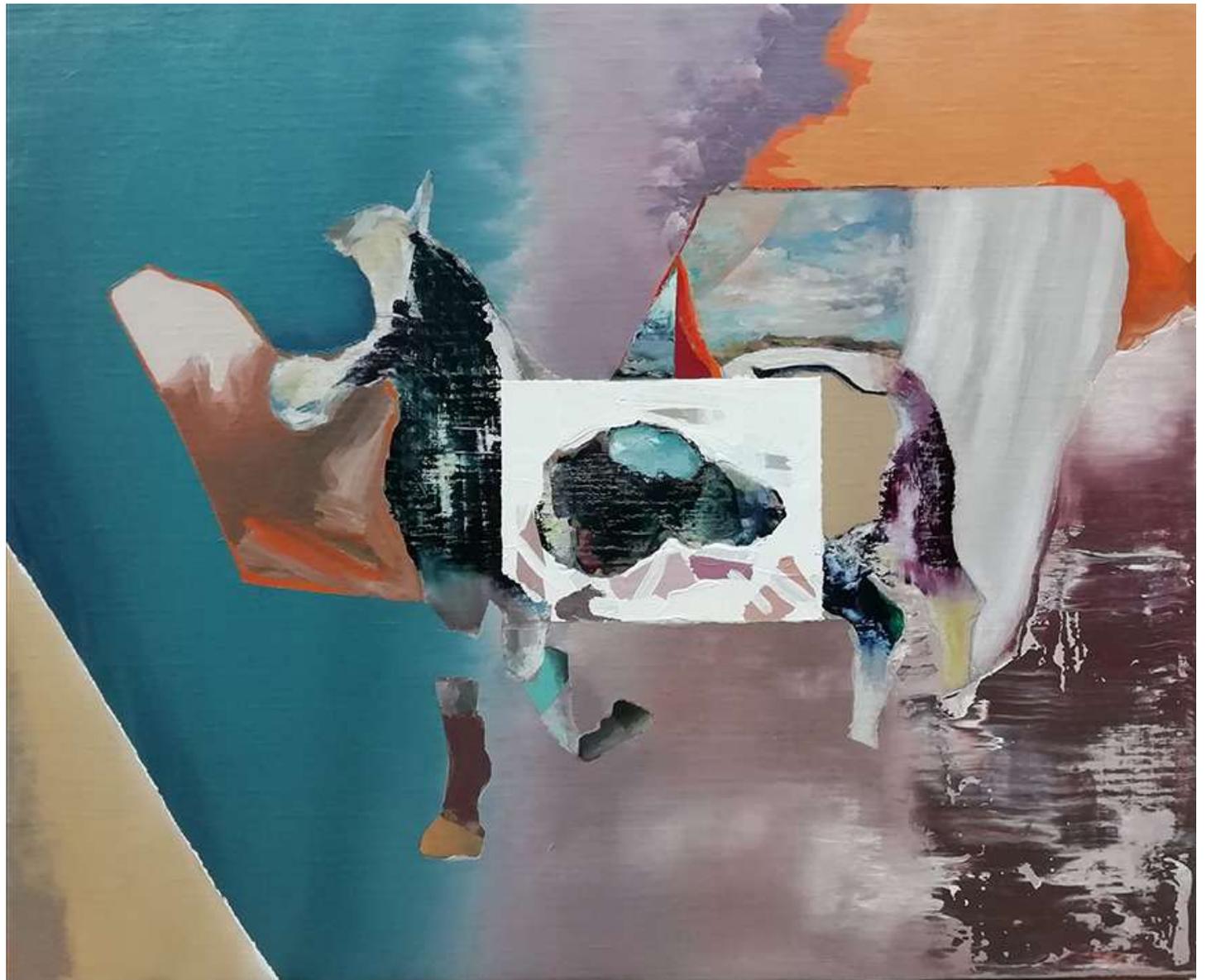
EL CABALLERO, LA MUERTE Y EL DIABLO I
2021
Mixta s/ papel
29,5 x 21 cm



EL CABALLERO, LA MUERTE Y EL DIABLO II
2021
Mixta s/ papel
32 x 23 cm

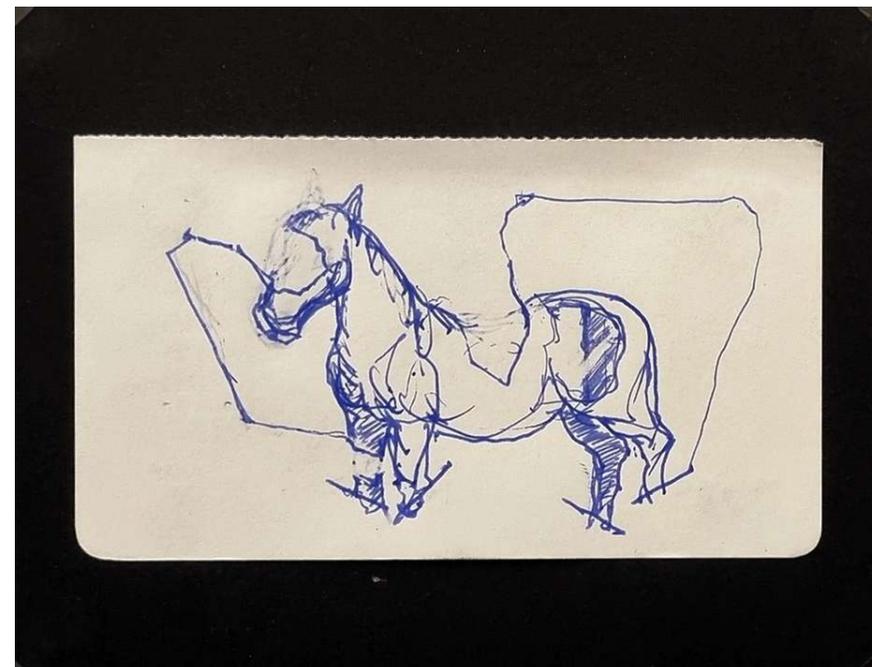


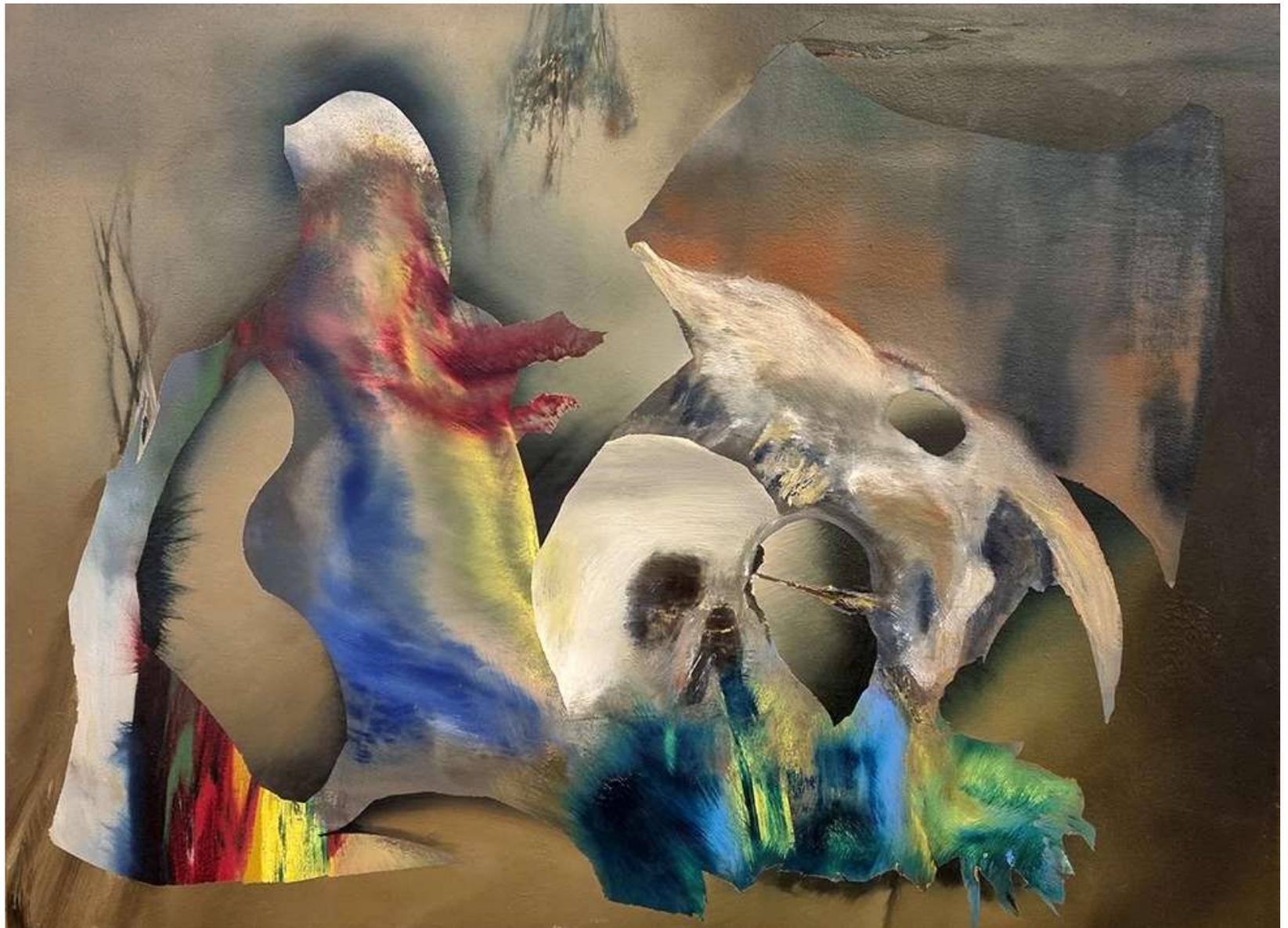
EL CABALLERO, LA MUERTE Y EL DIABLO III
2021
Mixta s/ papel
29,5 x 21 cm



CABALLITO (PALAFOX)
2023
Óleo s/ lino
38 x 46 cm

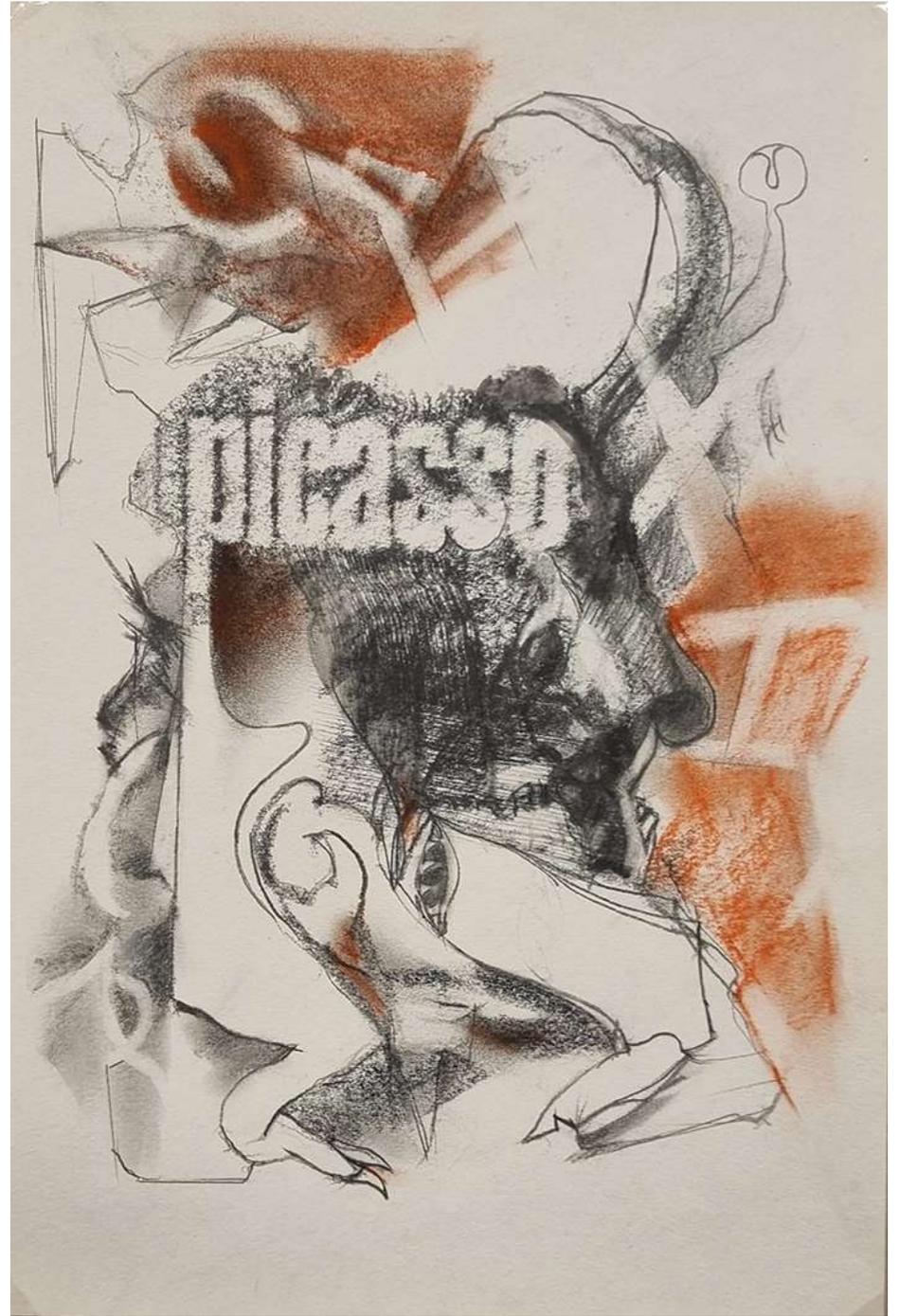
CABALLO II
2022
Mixta s/ papel
14 x 17 cm





HÖLDERLIN (ETIOPÍA)
2004-2022
Óleo s/ lino
73 x 100 cm

PICASSO PULSIÓN DE MUERTE
2022
Mixta s/ papel
37 x 24,5 cm

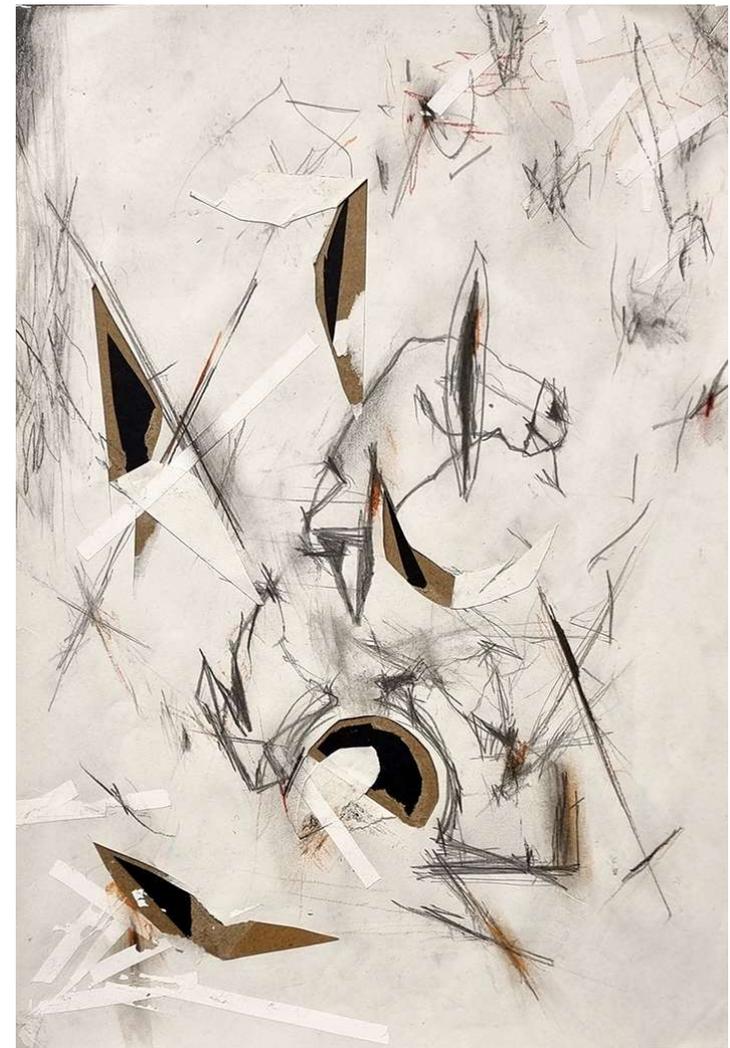




JULES ET JIM
2021-22
Mixta s/ papel
12 x 18 cm



EL LEÓN Y LA MUERTE
2022
Acrílico s/ lino
113 x 175 cm

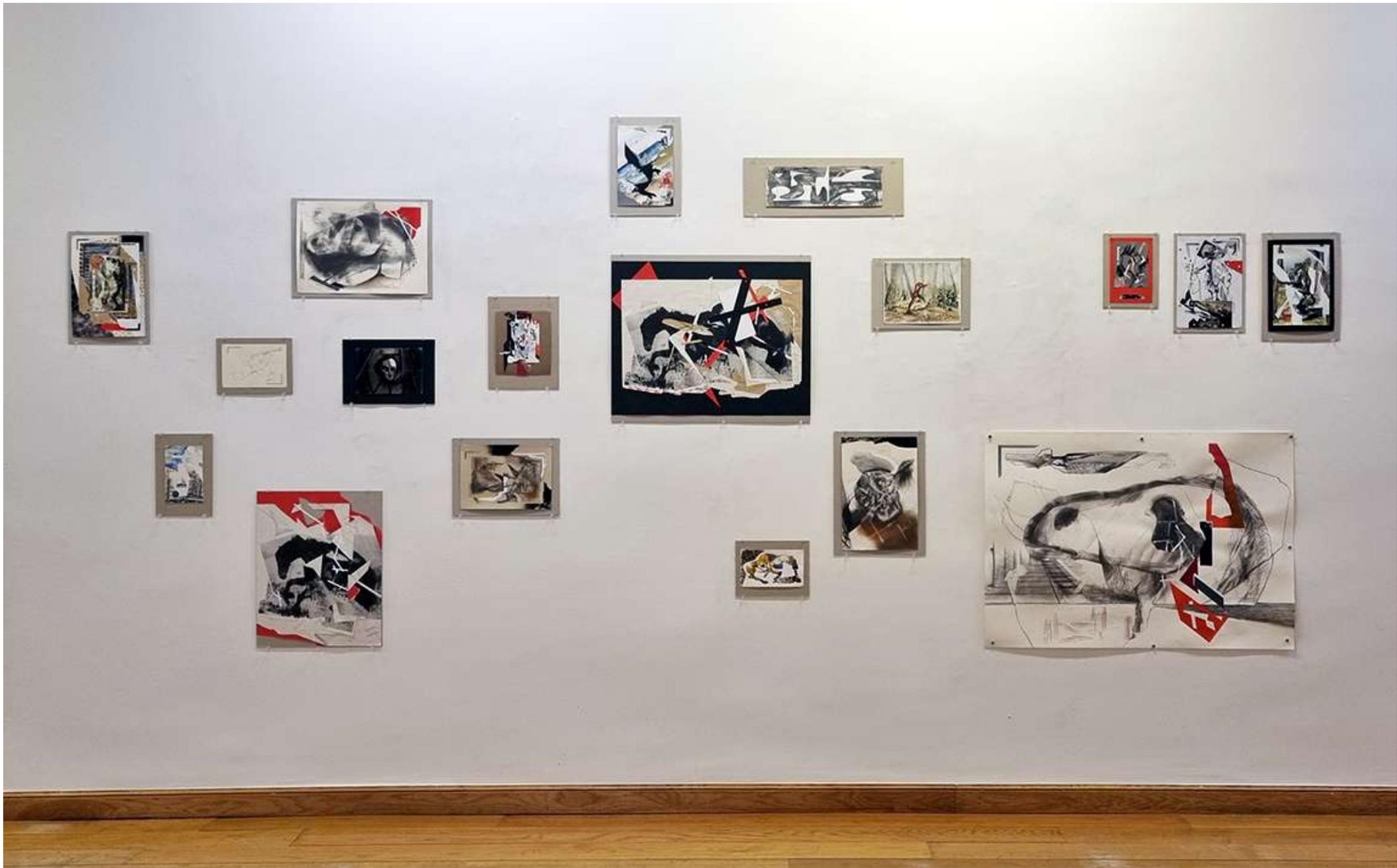


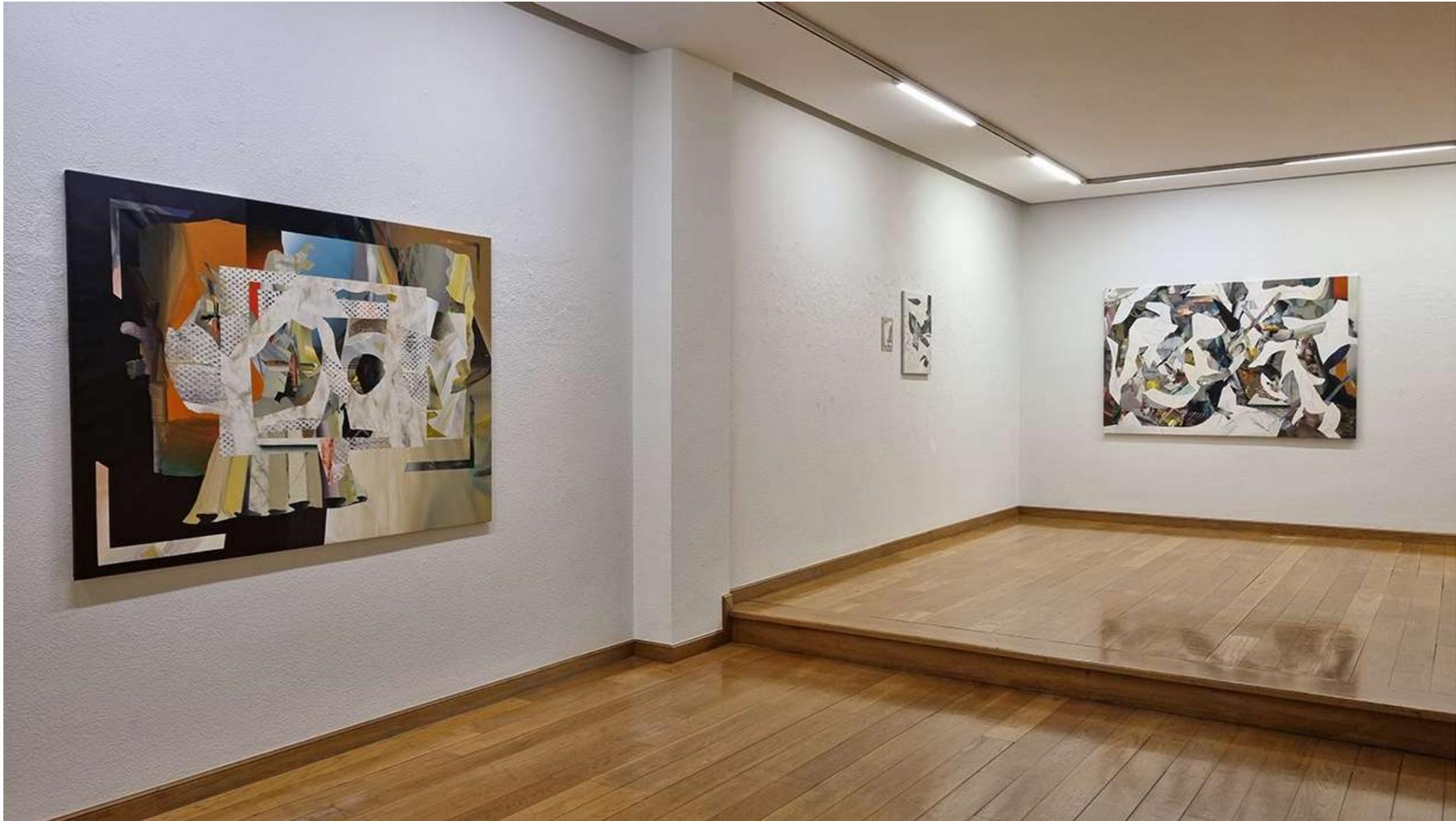
NIN 3
2021-22
Mixta s/ papel
29,5 x 21 cm

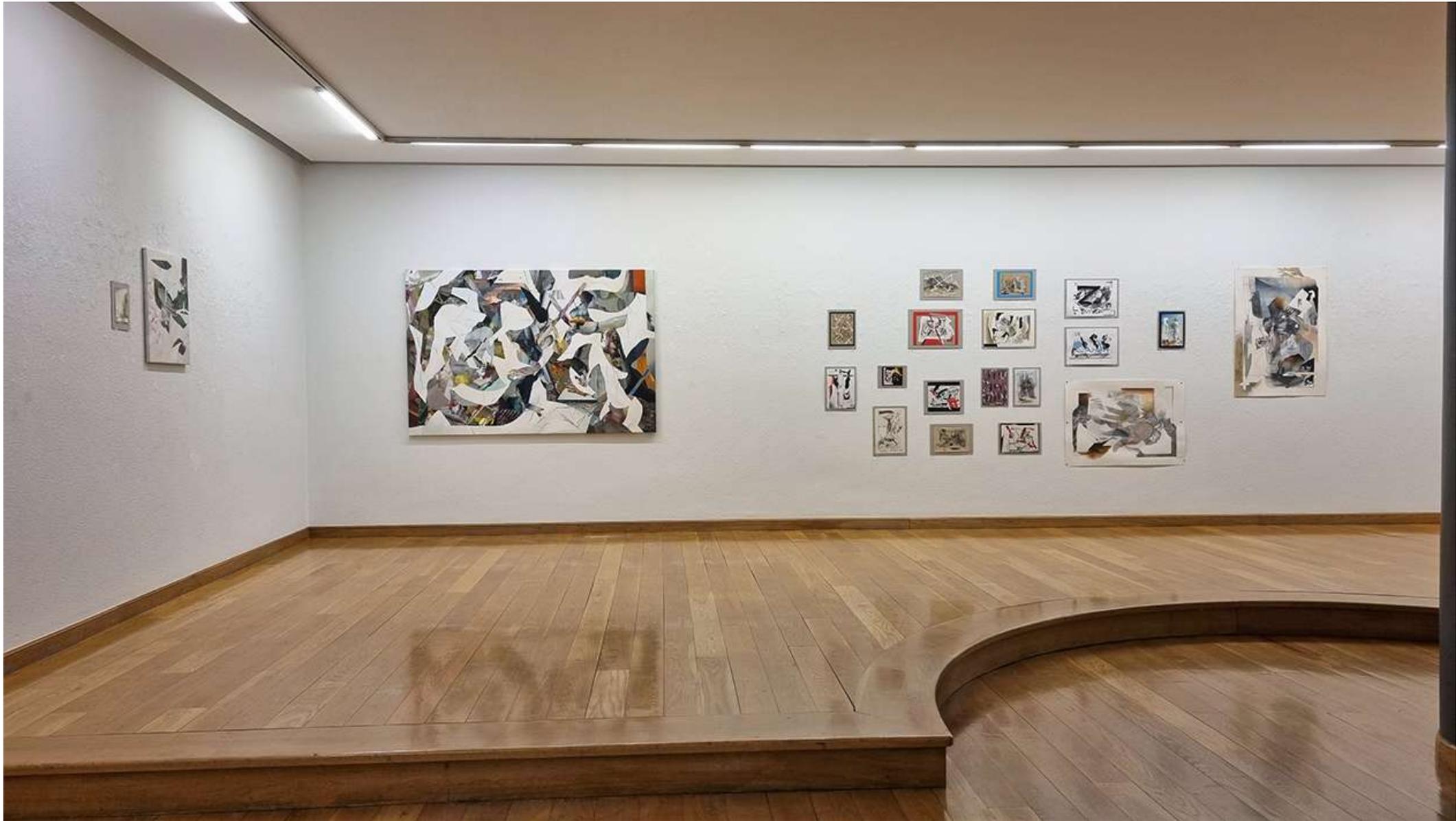
*CHACIN (MONUMENTO
A ANDREU NIN)*
2022
Mixta s/ papel
29,5x 21 cm

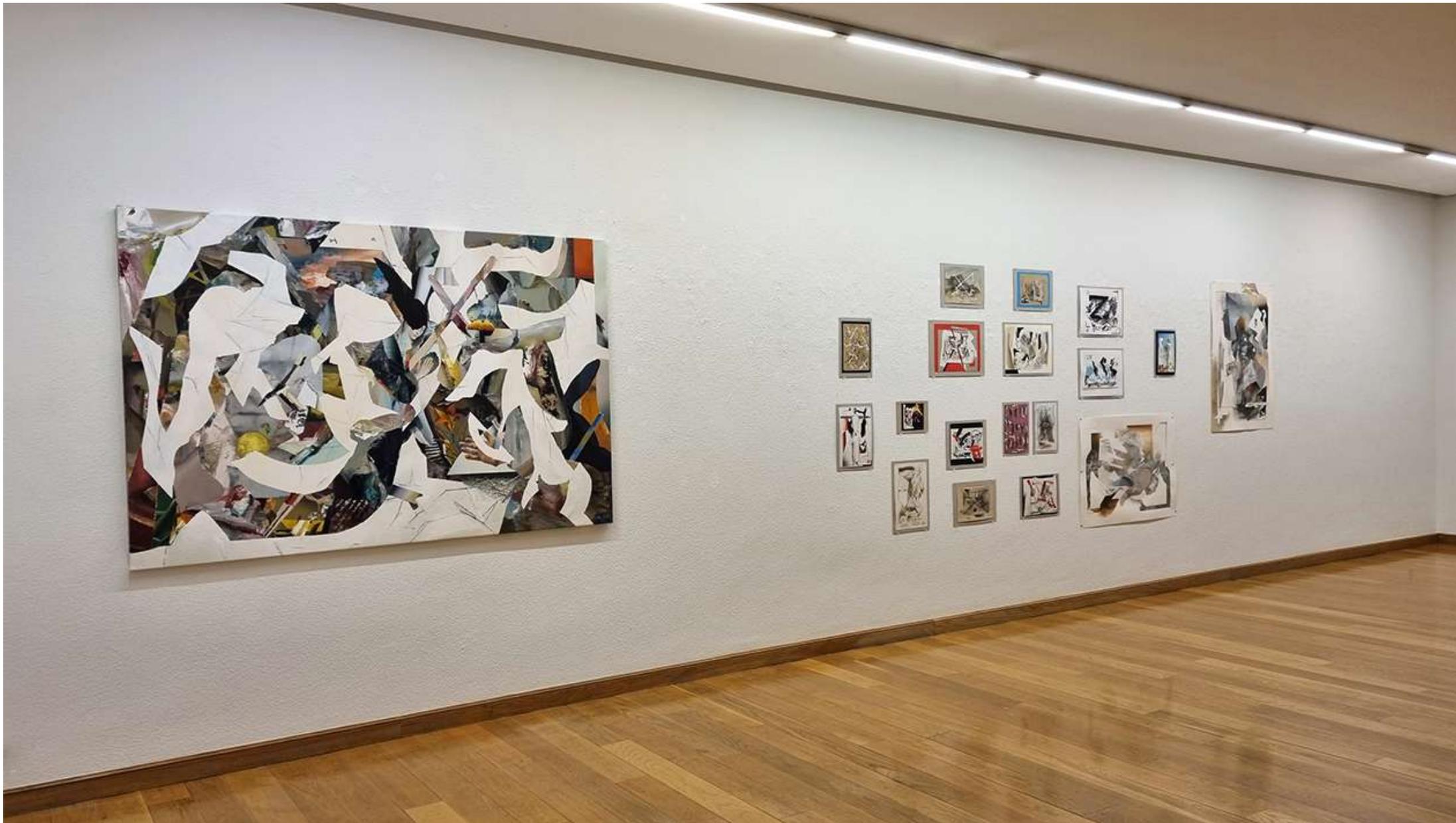
VISTAS DE LA
EXPOSICIÓN

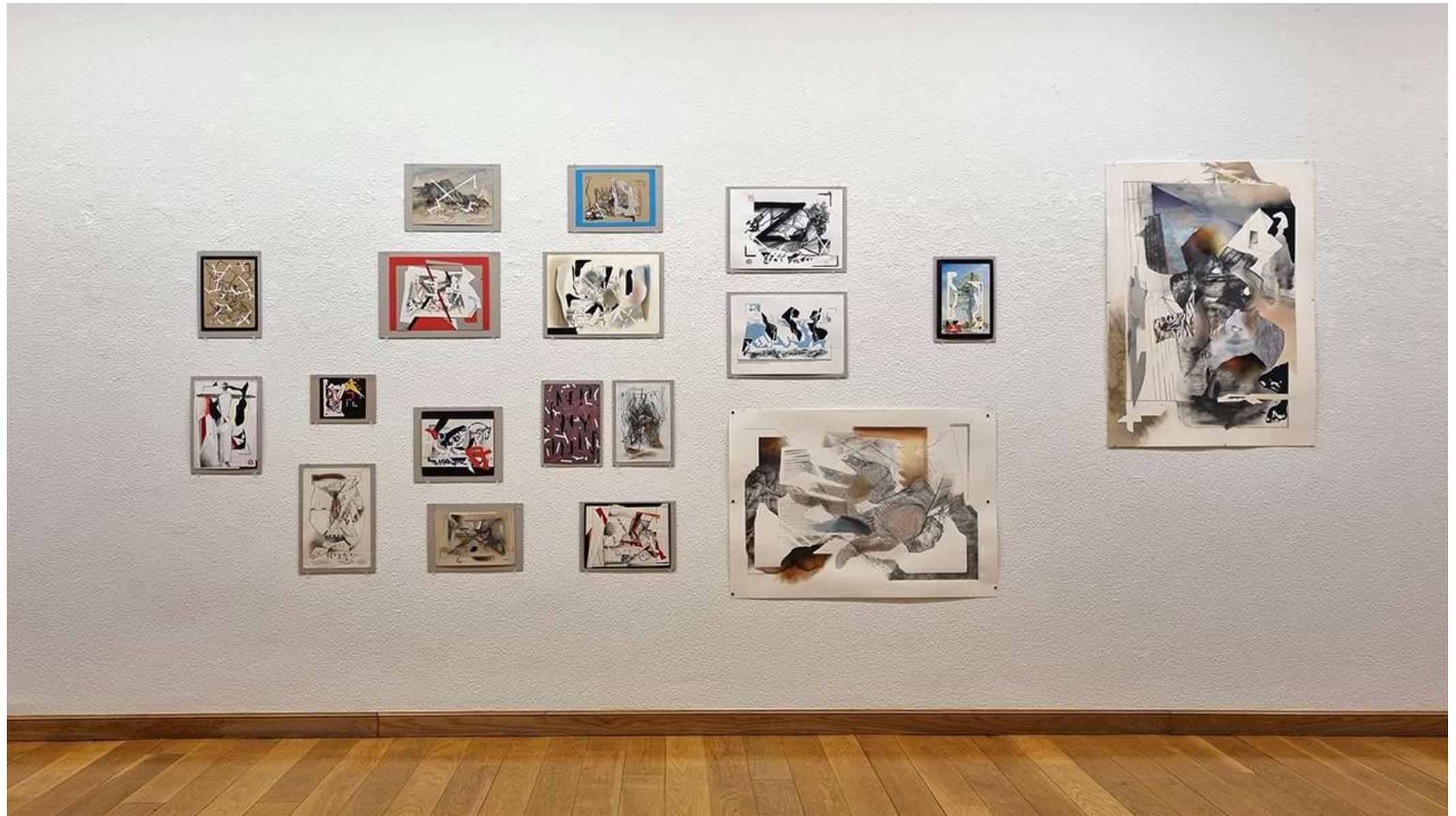


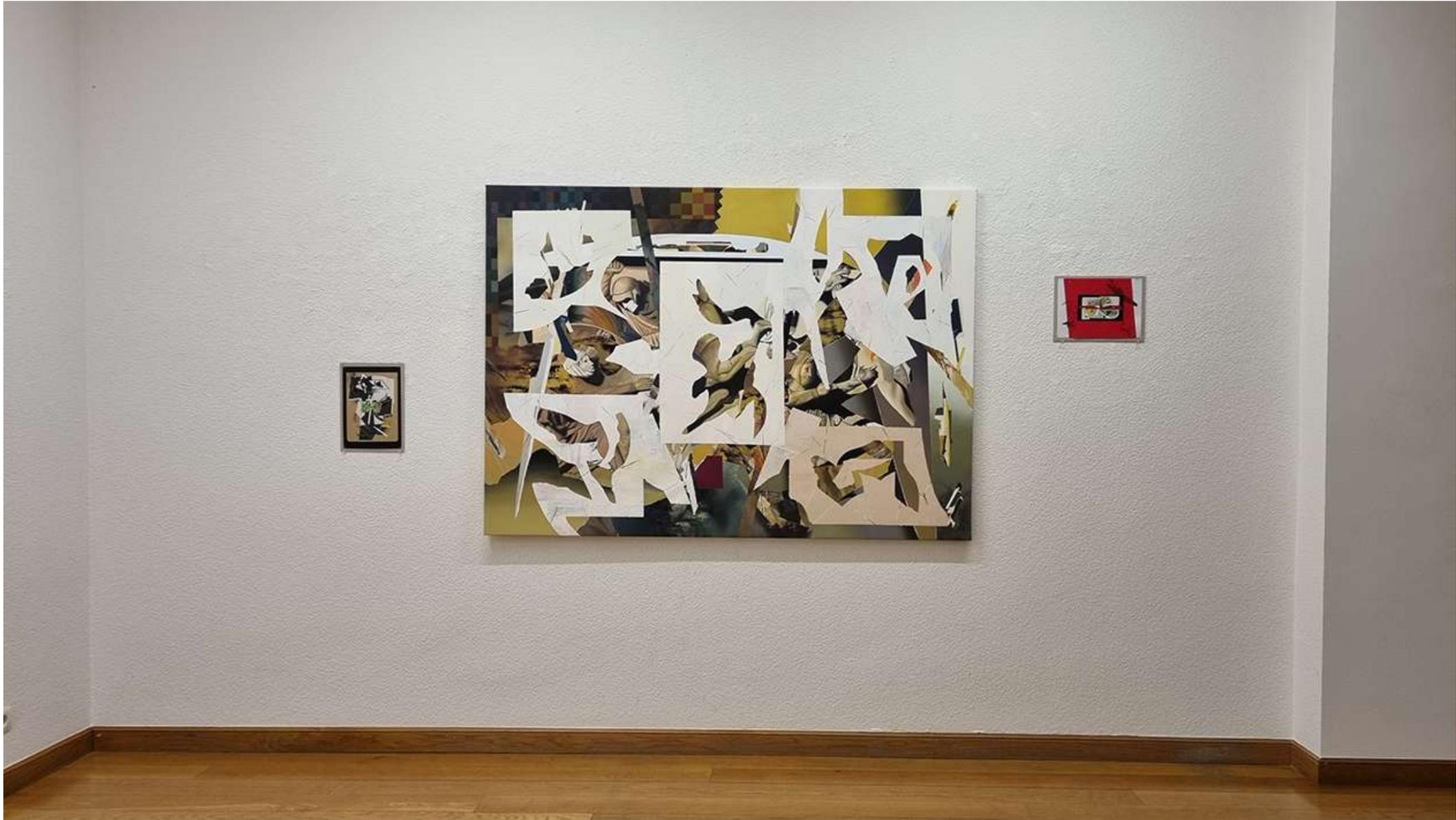










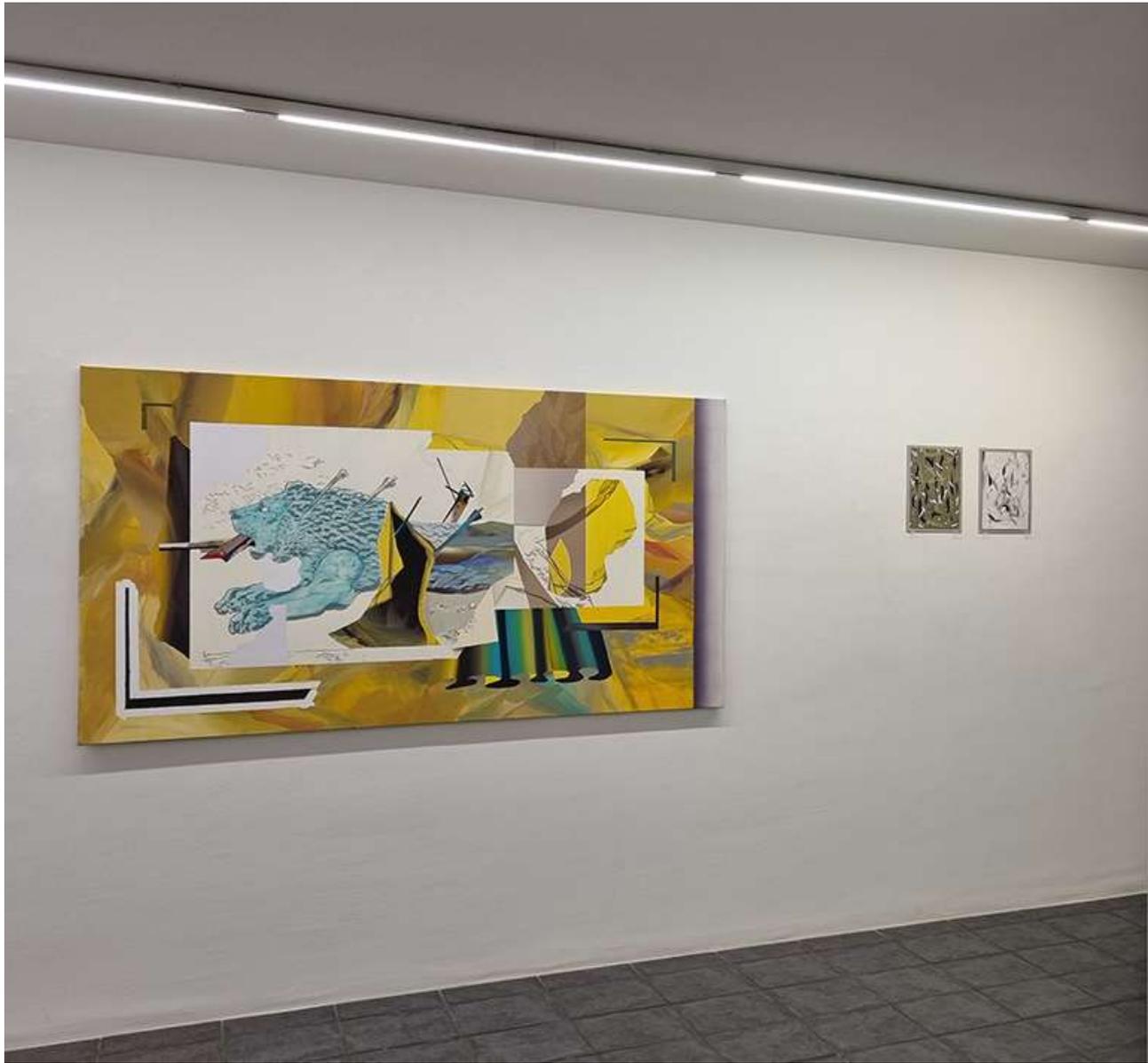














BIOGRAFÍA

LUIS CANDAUDAP

Bilbao, 1964



FORMACION

- 2020 Doctorado por la Universidad de Bilbao.
- 2009 Taller Y+Y+Y Arte y ciencias de la complejidad, bajo la dirección de Joaquín Ivars. Arteleku. Donostia.
- 2009 Curso en Arteleku bajo la dirección de Victor Erice.
- 2005 Invitado en el taller de práctica artística desde la experiencia de la pintura "Lupa e Imán". Arteleku, Donostia.
- 1990 Curso en Arteleku bajo la dirección de Rafael Canogar.
- 1988-91 Experimentación en material super 8.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2023 CABALLO Y AMETRALLADORA. Galería Lumbreras. Bilbao.
- 2018 CULTURAS DEL MUNDO. Sala Kur. Donostia.
- 2016 DIVISION DEL NORTE. Sala Juan de Lizarazu aretoa. Urretxu
- 2016 EL SOLDADO EN LA ESPESURA. Galería Lumbreras. Bilbao
- 2015 ATLÁNTIDAS. Universidad del Claustro de Sor Juana. Ciudad de México.

- 2013 México. ALGARABIA. Estación Coyoacán
- 2012-13 LAS LEYES DE LA CAZA. Sala Rekalde. Bilbao
- 2011 DESCANSO EN LA HUIDA A EGIPTO. Galería Lumbreras. Bilbao
Beijing. MA Studio. THE COYOTE AND THE WOLF.
Bilbao. COMIGO SOLO CONTIENDO. Espacio Imatra.
- 2008 Bilbao. VESTALT. Galería Juan Manuel Lumbreras.
- 2007 RETEN. Ilustre colegio de abogados del señorío de Bizkaia.
- 2006-08 Itinerante por Bizkaia. Luz de Agosto. Dibujos
- 2006 Pamplona. Galería Pintzel.
- 2005 Bilbao. MA JOLIE . Galería Juan Manuel Lumbreras.
- 2004 Durango. Galería Beittu.
Bilbao. Galería Epelde&Mardaras
- 2003 Bilbao. Galería Windsor.
- 2002 Santander . Galería Fernando Silió .
- 1997 Bilbao . Galería Windsor.
Donostia. Galería 16
- 1996 Barcelona . Galería SENDA
- 1994 Basauri. Casa Municipal de Cultura .
- 1993 Bilbao. Sala Gran Vía de la BBK.
- 1992 Madrid. Galería Eladio Fernández .
- 1991 Salas del Paseo Exkurdi. Museo de Arte e Historia de Durango.
Bilbao. Galería Windsor.
- 1990 Bayona. Galería de la Rue- en- pente .
Igorre. VISION, ESTADO DE EXCEPCION.

MUSEOS Y COLECCIONES

- Colecció Testimoni. Fundació La Caixa
- Colección de la Bilbo Bizkaia Kutxa
- Excma. Diputación Foral de Bizkaia
- Juntas Generales de Bizkaia
- Gobierno Vasco
- Museo de Navarra
- Colección Grupo Argentaria
- Colección Ernesto Ventós Omedes
- Museo de Torrelodones
- Colección L'OREAL
- Museo Artium de Vitoria (Alava)
- Colección Ipiña - Bidaurreazaga

Texto

LUIS CANDAUDAP

Imágenes

LUIS CANDAUDAP

BEGOÑA LUMBRERAS

Diseño y maquetación

BEGOÑA LUMBRERAS

JUAN MANUEL LUMBRERAS

Edición

A'G ARTE GESTIÓN

22/07/23

- 194 -

- 194 -



JUAN MANUEL LUMBRERAS
GALERÍA DE ARTE